

alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

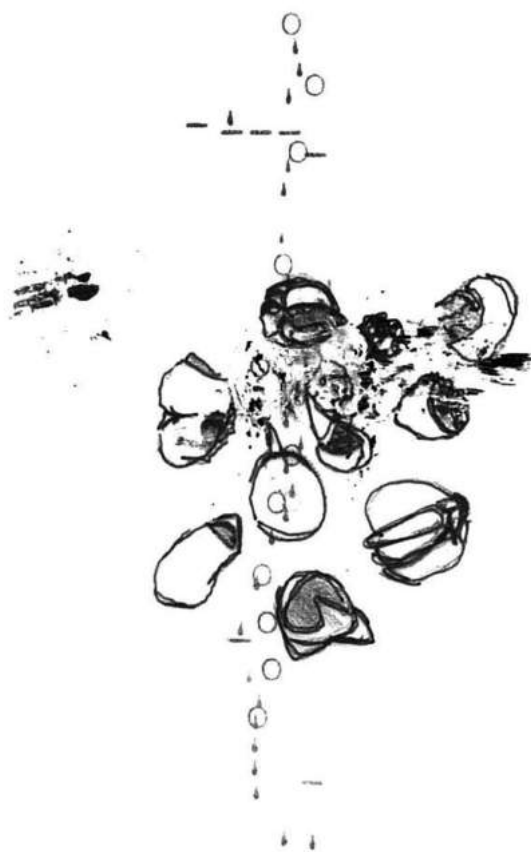
JÁSZ ATTILA
MARNÓ JÁNOS
NEMES Z. MÁRIÓ
ORCSIK ROLAND
SOPOTNIK ZOLTÁN
VERSEI

BARNA IMRE
KISS TIBOR NOÉ
TÓTH KRISZTINA
PRÓZÁJA

CSEHY ZOLTÁN
KUKORELLY ENDRE
LÁNG ZSOLT
ÚTIRAJZA

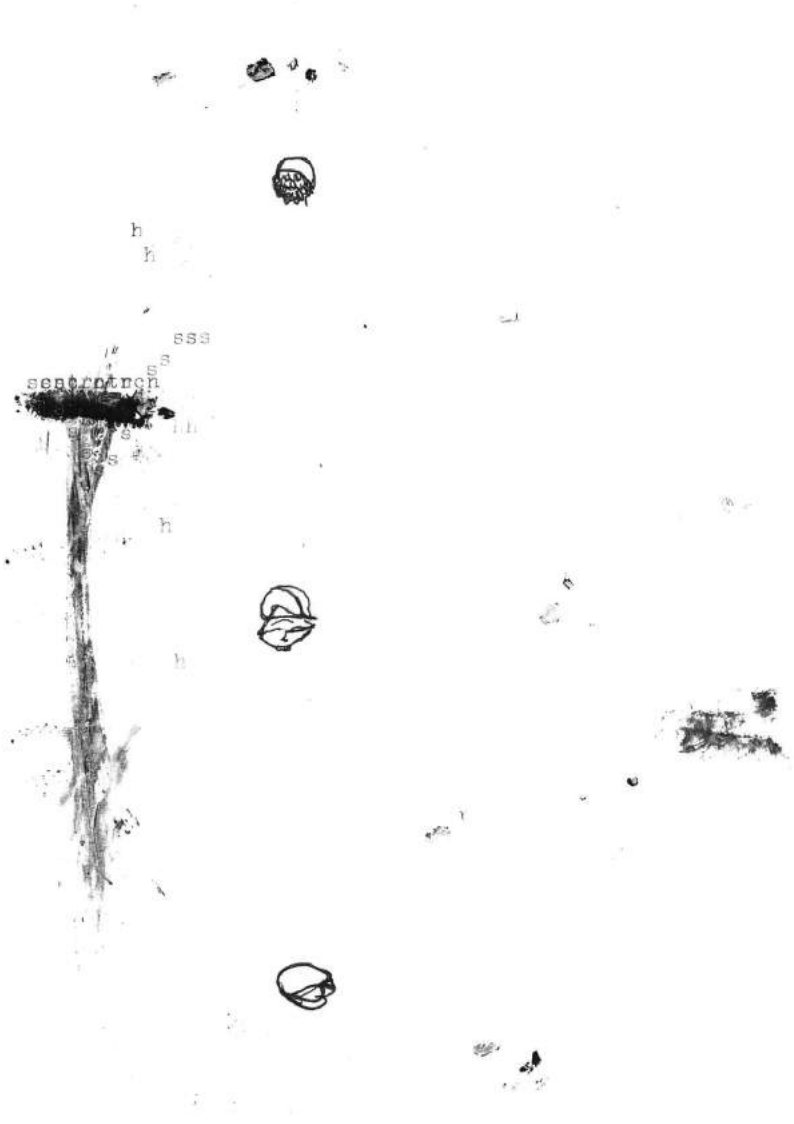
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN
SMID RÓBERT
TANULMÁNYA

KRITIKÁK
JENEI GYULA
MOSKÁT ANITA
KÖTETÉRŐL



HETVENEDIK ÉVFOLYAM

2019/11



ssss

h

sss

h

h

alföld

HETVENEDIK ÉVFOLYAM — 2019. NOVEMBER

- 3 MARNO JÁNOS verse: Keletlenül
- 5 ORCSIK ROLAND versei: Eutanázia; Arctalanítás
- 6 SOMORJAI RÉKA versei: Az én apáim; Keleten
- 8 TÓTH KRISZTINA: A majom szeme (Erika – regényrészlet)
- 13 IZSÓ ZITA versei: A második erdő; Tájsebek; Merülés; Katedrális
- 16 JÁSZ ATTILA versciklusa: Fausztina nővér betegnaplójából
- 18 KISS TIBOR NOÉ: Vannak jelek (regényrészlet)
- 23 BARNA IMRE: Magyar honvéd jár túl a Dnyeszteren (regényrészlet)
- 34 NÉMETH ZOLTÁN verse: Tektonika
- 35 NEMES Z. MÁRIÓ versei: Femina-kommentárok; Valami nem pók
- 37 G. ISTVÁN LÁSZLÓ versei: Kutyaszem; Balzsamecet
- 38 SOPOTNIK ZOLTÁN verse: Rög

kilátó

- 39 LÁNG ZSOLT: Visszapillantó tükör
- 53 KUKORELLY ENDRE: Az elefánt lapos (Mesésch India)
- 59 CSEHY ZOLTÁN: Szép arcán óriási döglégy (Bukaresti naplótöredék)

tanulmány

- 68 KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: Fájdalom
- 98 NAGY HILDA: Bolondok és betegek Kosztolányi és Karinthy egy-egy kötetében
- 105 URECKY ESZTER: AIDS, angolság és immunitás Alan Hollinghurst
A szépség vonala című regényében
- 116 SMID RÓBERT: Az írásneurózis és a betegség enigmája Gerőcs Péter
A betegség háza című regényében

szemle

- 125 BARANYÁK CSABA: Trauma, retoricitás, katarzis (Tóth Krisztina: Fehér farkas)
- 130 H. NAGY PÉTER: A fajzatok eredete (Moskát Anita: Irha és bőr)

- 137 URI DÉNES MIHÁLY: Zsiványok, maffiózók, bérnyilkosok (Dezső András: Maffiózók mackónadrágban. A magyar szervezett bűnözés regényes története az 1970-es évektől napjainkig)
- 142 MEZEI GÁBOR: A kultúra újrahaznosításáról (Rafael Pinedo: Plop; ford. Izsó Zita)
- 145 MOSZA DIÁNA: Narratívába szorulva (Ricardo Piglia: Az eltűnt város; ford. Kertes Gábor)
- 148 FAZEKAS ANDREA: Amikor még majdnem minden lehetne (Jenei Gyula: Mindig más. Az emlékezet versei)
- 150 KÁRI VIKTÓRIA: Azok a „finom, porhanyós megszgyék” (Bán Zsófia: Lehet lélegezni!)
- 154 SOMOSKŐI BEÁTA: Kópészeletes szendvicsek és legendák (Vass Norbert: Indiáncseresznye)
- 156 KONKOLY DÁNIEL: Megérteni az élet, megérteni a hagyományt („Örök véget és örök kezdetet”. Tanulmányok Szabó Lőrincről; szerk. Kabdebó Lóránt, Kulcsár-Szabó Zoltán, L. Varga Péter és Palkó Gábor)

képek

TÓTH KINGA grafikái

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Válogatás a Határ pályázatra beérkezett versekből, prózákból, esszékből, tanulmányokból

*Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata,
az Emberi Erőforrások Minisztériuma
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.*

*www.alfoldonline.hu
alfoldfolyoirat@gmail.com*

 **alföld**

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

SZIRÁK PÉTER főszerkesztő
ÁFRA JÁNOS
FODOR PÉTER
HERCZEG ÁKOS
LAPIS JÓZSEF szerkesztők
HERCZEG-SZÉP SZILVIA szerkesztőségi asszisztens

alföld

600 FORINT



nka

Nemzeti Kulturális Alap



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



9 770401 317007



MARNO JÁNOS

Keletlenül

Haninak

*Álmomban pucér pincérek szolgáltak fel
egy tengerparti vendéglő teraszán,
fürgén, elegánsan cikáztak a citrom-
sárga abroszú asztalok között,
nem bánom, mondtam a lányomnak, egyszer én
is megkóstolhatom a tenger gyümölcseit,
öröm engedelmeskednem a lányomnak,
álmaimhoz igazítanom a napvilágot,
egy palack fehérbort is rendeltünk,
mivel úgy tudtuk, pénz áll a házhoz még
másnap, épp annyi, amennyiért még nem
kerülsz magadban szégyenpadra a tükör
előtt a kiszáradtságtól könnyező
szemmel, hiszen saját házra például
már nem futná belőle itt a környéken.
De eltértem a tárgytól. A lányom hangja
térített magamhoz, szólt, hogy meghozták
a rendelésünket, ó!, mondtam berekedten
a hangszálamon tenyésződő poliptól,
melynek a párja az orromban már kora
gyerekkoromban megjelent s odaszokott.
Ott állt előttem tehát egy öblös tányérban
jókora halomban a tenger gyümölcsei
egyszerre parázsló és borzongatóan hideg
színvarázsa, éles peremű oválisokban
szétkent szemgolyók, egyike-másika sértetlen
anyajegynek vagy szemölcsnek tetszett,
baj lesz, ha ezekhez hozzáérek, szóltam
magamra álmomban, megbabonázott a szem-
rések sokfélesége, s a szemgolyóké,
melyek hol engem vizslattak, hol összenéztek,
s talán meglepetésnek került a kollekcióba
néhány megtévesztően élénk pillantású
térfigyelő műszem, vagy gyógyító szándék
rejtett a koktélba rejtésükben: ha lenyelek
egyet épen, az végigpásztázhatja az egész
tápcsatornámat. Szégyenszemre sokat panaszkodtam
a lányomnak a gyomor- és bélbajaimról,
meglehet, azért is hívott meg erre a*

*vacsorára, hogy segísen rajtam a megbekelt
tenger gyümölcseivel. Nem néztem fel rá,
úgy is éreztem, nagyokat kacag magában. Ő
született álmodóművész. Utálok, amikor
kudarcaikban fuldokló emberek büszkélkednek
a gyermekeikkel. Álmomban azonban nem
törvénykezhettek mások, sem magam felett,
csupán élvezhetem vagy elszenvedhetem
a lányom teljbatalmát. Hamar előjöhett
a bordám alatti görcs mindenesetre, mert
még a borból sem sikerült lenyelnem egyetlen
kortyot, csak a lányom kedvéért mímelttem
némi étvágyat, tördeltem egy rák olló-
csontjait, mintha a saját ujjaimat
ropogtattam volna, miközben a csípősebb
szemgolyómat forgattam a számban nagy
elővigyázattal. Tudtam, hogy eközben
fekszem valami ágyban, csak homályban maradt,
a vidékiben-e, ahol nem ettünk halat
soha, és a kagylón ültem vagy álltam előtte csak,
és véletlenül sem néztem szembe magammal;
sokáig erre szavaztam álmomban. Sütött
az öbölbe lejtő téren a nap, és ide is
besütött egy sávnyi a takarómra, rosszul
esett erre ráébrednem. A szomszéd
szobában beszélt valakivel a feleségem
telefonon. Lehetett az a valaki éppen
a lányom is, ám ennek a valóságban már
nem tulajdonítottam jelentőséget. Egy
kínzó álomnak befellegzett, sárgabarackkal
kezdtem a napot, és görögdinnyével, mert
az mindent felgyorsít, aminek keresztül kell
vágnia rajtam. És nem csak úgy baladnia,
hatolgatnia, tétován és idegbetegen,
mint a kocsisoroknak a városban, vagy nekem
magamnak a várakozásban, azt is olyan
keletlenül, még az ágyban, ímmel-ámmal,
s szitkozódva, mint egy piroslámpahullámban.*

ORCSIK ROLAND

Eutanázia

*Megvénült a hálószobánk
előtti cseresznyefa az utcán.
Beköltözésünk első évében
még utoljára lédús, roppanó
cseresznyével köszöntött.
Bőségesen termett, nem is győztük
enni, a járókelőknek is jutott.
A kukacoknak is ízlett.
Pedig akkor már ellepték
a természetek, védekezés gyanánt
gyantát csorgatott a beteg törzsén.
Ám ezzel magával is végzett,
kiszáradt a kérge. Már nem
terem semmit, csupán évről évre
a búcsú fanyar gyümölcsét.
A csillogó gyanta gennyes
auraként borítja a sebeit.
Itt az idő kivágni, mielőtt
még a házunkra vagy az útra roskad.
Halogatjuk az eutanáziát.
Mintha családtagunk lenne.*

Arctalanítás

*Kerül, amibe kerül,
s akármennyire ügyes,
érzéstelenítő nélkül
egy fogorvos sem
nyúlhat a fogamhoz.
Az injekció malum necessarium:
ha nem valami idegszálat
talál el, olyan, mint a
szúnyogcsípés, csak éppen
utána nem viszket, hanem
lezsibbad a fél arcom.
A legutóbbi fogtömés után
még órákig nem éreztem
a bal orrcimpám, felső*

*ínyem, fogazatom,
a szájától a szemüregig
törlődött a bal pofazacskóm.
Megdörzsöltem a rövidre nyírt
bajszom, mintha kefét
cirógattam volna. Tükör elé
álltam: hiába a sajátom, a bőr
más anyagként hatott, a pofacsontom
sem tűnt ismerősnek. Ahogy fokról fokra
csökkent a bénulás, visszanyertem a
határait. Nem volt többé
független az arc
a gazdájától.*

SOMORJAI RÉKA

Az én apáim

*Az én apáim Nyugatra szöknek. Impotens
karjaikkal ölelik anyámat, aki évek óta
nem mossa ki az összeizzadt lepedőt.
Mint nászajándékot, félreteszi a közelgő
depressziónak.*

*Az én apáim meztelenül
indulnak útnak, lompos kutyáikat lenyírják,
hogy pótolják kibullott hajukat.
A hiány mindig érthetőbb.
A testben új csatornákat nyit két szerv
között a rák.*

*Az én apáim fehéreső felhőt
tolnak maguk előtt. Két háborúnyi nagyapa
lemázszált csontoszlopát, mint papírgyűjtéskor
mi, gyerekek a könyvekkel
megpakolt kocsi.*

*Az én apáim régóta szöknek. Szótlanak.
Pedig húsos angyalmellbimbókba akasztották
nyelvüket, mint gyerekek dagadó meggyekbe.
Nem tudtak betelni a szagokkal.
Az összeizzadt lepedőkkel.*

*Az én apáim, akik rákban halnak meg
egy soproni kórház onkológiai osztályának
Bécsre néző kórtermében.*

Keleten

*Gyáva vagyok, mint a házat
ledönteni képtelen repedés.
Az irányokban hiszek,
elindulok és visszafordulok.*

*A gyerek vakon követi anyját,
hite zöld. Ragaszkodik,
mint zubanyfüggöny alján
a ragacsos penész.*

*Uram, én gyávább vagyok.
Meríts Dunába és kaparj ki!
Abortuszfogód, küreikanalad
a vízbe esik.*

*De Uram, ahogy az első
kételtűek, bolyongok száraz-
földed és vizeid között ide-
oda. Tanulom a partok különbségét
a rövid és sötét szakaszokon.*

*Ahogy a jelenlétből irány lesz,
az irányból egy Európa lányarcait
idéző félmosoly a műfogsor
szélén. Kétoldalon öregszagban ázik
a gyógytornától évek után mozduló uszony.*

*Nézd Uram, hiszen eddig azt hitted,
nyomorék, de most mozgásának
ritmusa van. Szabályos, akár a szinkron-
úszók szilüettjei. Főként azokon
a rövid és sötét szakaszokon.*

*Kibalászod fogód. A kanalat.
Itt az rögzül csak, amit már amúgy is tudok,
hogy anyáim terméketlenek,
apáim halhatatlanok.*

A majom szeme

ERIKA

Pálma néni minden karácsonykor feketébe öltözött, és napokig, egyenletes tempóban sírt. Ez egészen addig tartott, amíg Gyuri egyszer rá nem parancsolt, hogy ha az unokákat hozza ajándékozni, akkor öltözzön fel rendesen, legalább arra a pár órára. Vegyen fel valamit, ami nem gyászruha, és próbáljon meg úgy viselkedni, mint egy normális nagymama. Pálma néni megrökönyödve pislogott kivörösödött, táskás szemével, és egy időre abbahagyta a sírást. Hirtelen úgy tűnt, hogy maga is megkönnyebbül attól, hogy annyi év után végre nem kell eljátszania az összetört anyát, de a váratlanul megnyíló szerepűrt nem tudta megfelelő gesztusokkal kitölteni. Az eltelt évtizedek alatt egyszerűen rátanult erre a karácsonyi rituáléra, most pedig ott állt a kék ruhájában az ajándékozó szék mellett, és nem tudta, hogyan is viselkedjen. Nála az ajándékok nem a fa alatt váraakoztak, hisz nem volt ünnepi fa, hanem az úgynevezett ajándékozó szék alá becsúsztatva. Ez egy nagy, súlyos, karfás bőrszék volt, ami még református püspök nagyapja házából maradt rá. Az ajándékozószék-funkciót a karácsonyfa utáni időkben, vagyis már jóval Öcsi halála után kapta. Családi születésnapokon vagy névnapokon ide ültették le a megajándékozottat, aki többnyire maga Pálma néni volt. Gyuri, Andrea és a gyerekek inkább csak odaálltak az ormótlan, trónszerű szék elé, sőt Andrea később már oda se volt hajlandó állni. Karácsonykor ez alá a szék alá csúsztatták be a csomagokat, innen kellett izgalmat színlelve egyenként előhúzni őket. Évek óta ugyanazok a papír ajándéktasakok ismétlődtek a körforgásban, nyomon lehetett volna követni a családi fotókon, ha valaki rászánja magát, hogy éppen Andreáék adják-e át, vagy ők kapják a csíkos, pöttyös és fenyőágas zacskóban az évi meglepetést. Egy ilyen alkalommal, amikor a még éppen csak járni tudó Emmácska unalmában bekúszott a fotel alá, hatalmas pormacskákat és hajszálakat hozott ki a ruháján. A csillámos fehér felsője csupa kosz lett, a tenyere szürkéllett a portól. Dr. Kreutzer összenézett a feleségével, akinek a tekintetéből azt lehetett kiolvasni, hogy visszafogja magát ugyan, de volna egy-két szava Pálma mamához, aki szívesen szapult a ház többi lakóját, és előszeretettel nevezte őket koszos prolinak, noha ő maga jóformán soha nem takarított. Ha igen, akkor is csak ötletszerűen, részletekben. Letörölte például az ablakpárkányt, mert vett egy új kaspót. Kirázott egy abroszt az ablakon, vagy – évente egyszer, húsvét előtt – körülmenyesen, egy bicegő falétrán egyensúlyozva leszedte a függönyöket, és kimosta őket. Utána felhívta a barátnőit és a fiát, és minden évben elmesélte, hogy majdnem leesett, az életét kockáztatta, de már készen van, visszaakasztott mindent. Illatosan ragyognak, jelentette be. Imádta ezt a szófordulatot, talán valami reklámban hallhatta. Ám a végén, mosogatót, kádat soha ki nem súrolta, mintha az ilyen alantas tevékenység azt sugallta volna, hogy a szaniterek még az olyan úrinőknél

is elkoszolódnak, amilyen ő. Dr. Kreutzernek, ahogy most hirtelen a lánya porci-cáktól ellepett felsőjére pillantott, eszébe jutott, hogy szerez ide egy takarítónőt. Találnia kell valakit, mert minden pohár, minden evőeszköz ragad. Legalább lesz, aki ránéz az anyjára, és esetleg akkor is odamegy, pénzért, persze, ha éppen nem veszi fel a telefont, és nem neki kell a város másik végéből iderohannia.

A rendelőben, ahol dolgozott, az egyik kollegája éppen munkát keresett egy korábbi, félig-meddig gyógyult betegének, aki már kikerült az ellátásból, és csak időnként jelentkezett, hogy beszámoljon a világba való visszailleszkedés gyötrelmeiről. Ha éppen sikerült feltölteni a kártyáját, vagy ha segítséget kért ahhoz, hogy újra feltölthesse.

Még csak az hiányzik, hogy ideküldj nekem valami hülyét – reccsent föl Palma néni.

A téli szabadságok után Dr. Kreutzer felhívta ezt a volt kollegáját, és megkérdezte, hogy szüksége van-e még annak a gyógyult táplálkozási zavarosnak a munkára, mert ő történetesen tudna valakit, akihez eljárhatna takarítani. A kollega megörült, *végtelenül* segítőkésznek nevezte Dr. Kreutzert, és titokban reménykedett, hogy a nő ezután majd őt fogja hívogatni, ha időnként eluralkodik rajta a kétségbeesés.

A telefonban elsőre fiatalosan csengett a hangja, de az a kínos körülményesség, amellyel a napokat, napszakokat és a végleges időpontot egyeztette, Dr. Kreutzernek azt sugallta, hogy ez az asszony még nincs egészen jól. Amikor végül többszöri visszahívás és időpontmódosítás után megjelent a rendelőben, hogy a részleteket és a díjazást személyesen megbeszéljék, Dr. Kreutzer egy meggyötört bőrű, ötvenes nőt látott belépni. Ez a nő nemhogy nem látszott gyógyultnak, de azt is nehéz volt elképzelni róla, hogy megemel egy vízzel teli felmosóvödröt. Farmer nadrágot viselt, és a korához egyáltalán nem illő bomberdzsekit. A biciklit odakint hagyta, társalgás közben többször is felpattant, és idegesen kitekeredve kinézett a körfolyosóra, pedig a kerék le volt láncolva.

A nyakán megereszkedett a bőr, a karja és a keze olyan volt, mintha több számmal nagyobb, leheletfinom, sápadt bőrből készült kesztyűt húztak volna rá, és ahogy előrehajolva kipillantott az ablakon, Dr. Kreutzer látta a lötyögő nadrágot, látta, hogy gyakorlatilag nincs feneke. Arról a részről, ahol a farpofáknak kellett volna domborodniuk, egyszerűen eltűnt a hús, csak egy horpadt, háromszög alakú terület maradt a nadrág alatt. A nő azt állította, hogy már egészen jól van, hiszen látható, bringával jár mindenhová, és ha a problémái nem is rendeződtek maradéktalanul, már közben tudja tartani őket. Kézben, mutatta, összeszorította ráncos kis öklét, amitől még majomszerűbbnek tűnt. Irányítom az életemet, szajkózta, miközben tekintete ide-oda rebbent a rendelő falain.

Ide kell járni? – kérdezte.

Dr. Kreutzer ingatta a fejét. Tárgyilagosan csak az anyja nevét és a lakás méretét említette. Nem beszélt a molyokról, az évtizedes koszról, a kád szélére tapadt zsíros üledékről és a maszatos edényekről.

Erika úgy takarított, ahogyan addig senki. Jártak már korábban is takarítónők Palma néni lakásában, de egy-két alkalom után hűvösen elköszönt tőlük. Vagy azért, mert úgy érezte, kutakodnak a dolgai között, ékszereket, értékeket keresve,

egyszóval szaglászni és lopni, vagy mert nem bírta elviselni a jelenlétüket, de egyedül mégsem merte hagyni őket. Az egyiknek állítólag átható verejtékszaga volt, mint a romlott húslevesnek, a másiknak folyton járt a szája, vagy megszállottan telefonált, a harmadik felnézett és megkérdezte, hogy minek hat égő a hatkarrú csillárba, amikor kettővel is elég világos lenne itt.

Dr. Kreutzer már jó előre próbálta felkészíteni az anyját, hogy ezúttal egy meglepően sovány, de a látszat ellenére nagy munkabírású ifjú nő jön majd. Tisztességes, igen, nem lop. Pálma néni egyáltalán nem érdekelte, hogy sovány vagy kővér a takarítónő, de amikor élőben megpillantotta, mégiscsak meglepődött, és úgy vette át Erikától a bomberdzsekijét, mintha attól tartana, hogy a nő elejti.

Erika végigtörölgette a csempezegélyeket és a képereteket is, és olyan szekrény mögötti helyekre, üregekbe férkőzött be a porszívó csövével, amelyeket legalább húsz éve nem pucolt ki senki. Megtisztította a fürdőszobai szellőző műanyag lamelláit. Kivasalta a peccéses, öreg konyharuhákat, és hümmögött, hogy be kellene őket áztatni mosás előtt. Vízkőtlenítette magát a vasalót is. Munka közben nem szólt egy árva szót sem. Nem mesélt, nem dúdolt magában, nem rádiózott fülhallgatóval, amire Pálma néni különösen allergiás volt, és nem is telefonált. Utóbb kiderült, nem is tudott volna, mert hónapok óta nem volt pénze feltölteni a mobilját, így csak a lánya hívhatta őt, amikor aggódott érte. Pálma néni felfigyelt rá, hogy milyen kislányos a tekintete, és még kávéval is megkínálta, amit azelőtt soha, egyik korábbi takarítónőjével sem tett. Igaz, nem a Zsolnay csészéből, hanem abból a szívecskésből, amelyikből kettő volt, hogy a gyerekeknek is legyen, ha jönnek. Erika elszántan, lehunyva szemmel hajtotta fel a kávé, azzal nyugtatgatva magát, hogy egy csésze kávé csak 2.7 kalória, és mindössze 0.5 gr szénhidrát van benne. Pálma néni azt hitte, talán kihűlt közben, ezért akar ilyen gyorsan túllenni rajta.

Amikor a hűtőszekrény kitakarítása került sorra, Erika végigszagolgatta Pálma néni felbontott befőttesüvegeit és gyanús tartalmú zacskóit, ellenőrizte a lejáratú időköt, és aszott kis fejét csóválva megjegyezte, hogy a néni bizony nagyon egészségtelenül táplálkozik. Kihajigálta a bepenészedett sajtvéget, a fonnyadt citromot, a megráncosodott paradicsomokat és a zacskóba tapadt, rég megavasodott diópótlót.

Egy ilyen alkalommal, vagyis a szokásos takarítási napon, amikor Erika nem érkezett meg kilencre, de még fél tízre sem, Pálma néni dühösen felhívta a fiát. Hirtelen úgy érezte, ismét rászédtek. Bekövetkezett, amitől mindig is tartani lehetett, és lám, Erika eltűnt. Felszívódott, és nyilván magával vitt valami értéket. A papa régi peccétgyűrűjét, esetleg egy brossot. Pálma néni emelt hangon bizonygatta, hogy Erika biztosan elloptott valamit, és most, hogy még a bejelentett lakcímét se tudják, nehéz lesz ám elkapni. Mindig is érezte ő, hogy baj lesz, jelezték az ösztönei. Itt éreztem, mutatott a virágos pongyolán át a mellkasára, de ezt a fia nem láthatta a telefonban.

A nőt azon a reggelen tényleg nem lehetett elérni, és csak akkor vette fel a telefont, amikor Dr. Kreutzer végül egy ismeretlen, vezetékes számról hívta őt a rendelőből, már dél körül. Annyit mondott csak fáradt hangon, hogy szél van, nagyon sajnálja. Dr. Kreutzer kissé élesen azt felelte, hogy szélben azért el szoktak jutni az emberek a munkahelyükre, elvégre nem hurrikánról vagy tornádóról van szó. Nem, hagyta rá Erika, nem hurrikánról. És nem is tornádóról, sóhajtott. Dr.

Kreutzer várta a folytatást, mintha a vonal túlsó végén szuszogó nő a rendelésén ülne, és jól számított, hamarosan meg is érkezett a magyarázat. A nő, aki a nagylánya biciklijét használta, mert nem akart villamosjegyre költeni, ilyen időben egyszerűen nem tudott bringával kimenni az utcára.

Felborulok, értse már meg – magyarázta a telefonban.

Dr. Kreutzer az anyja lakására gondolt, a kárpittisztítóval újjávarázsolt fotelekre és a kimosott díszpárnahuzatokra. Felajánlotta a nőnek, hogy reggel kocsival odaviszi a budai házhoz, aztán kora délután, mielőtt láthatásra menne a gyerekeihez, haza is fuvarozza őt.

Kedden már fél nyolckor ott parkolt a szűk kis utcában. Mindig is utálta ezeket a kutyaszaros, belvárosi tömböket. Erika az egyik málló vakolatú, salétromszagú bérházban lakott. Piros sapkában és kesztyűben lépett ki a kapun, és messziről az utcán úgy nézett ki, mint valami kamaszlány. Ahogy beült az autóba, közlelő láthatóvá váltak a ráncai, a szemé alatti sötét karikák.

Amikor megérkeztek, Pálma néni hangosan, Erika tekintetét kerülve közölte, hogy ő most lenéz a piacra, és megkérte a fiát, hogy addig felügyelje a munkát. Tíz perc az egész, sántikált kifelé. Erikának csak foghegyről köszönt, ahogy elhaladt mellette, aztán az ajtóból még visszaszólt, hogy ne csak a konyhaszekrény alját, hanem magát a szemetest is mossa ki, legyen már olyan kedves, mert azt *tényleg* mindig kihagyja.

Erika bólintott, aztán elvonult a fürdőszobába átöltözni. Neonszínű macskanadrágban és egy kinyúlt pólóban tért vissza. Láthatta, mennyire megrökönyödik Dr. Kreutzer, ezért gyorsan elhadarta, hogy ez a szerelés a lányáé volt, de már kinőtte.

Hajlongott, törölgetett, a székeket felpakolta az asztalra, a szőnyeget lihegve felcsavarta. A kisebbekkel az ablakhoz ment, ott rázta ki őket. Egy különös pillanatban, amikor háttal állt, kezében egy ronggyal, megint olyannak tűnt, mint egy buzgón nagytakarítást játszó lánygyerek. Dr. Kreutzer mögé lépett. Erika megérezte a közelségét, és mozdulatlaná dermedt.

Dr. Kreutzer nem akart tőle semmi különöset, csak valami apró gesztussal jelezni, hogy a betegség szemmel látható jelei ellenére is nőnek tekinti. Tízre egyébként is be kellett volna érnie a rendelésre.

Az, hogy a dologból végül az lett, ami, végül nem rajta múlt. Ügyetlenül sodródtak a folyosón, és amikor a hátsó kishálóba érve a nő levetkőzött, Dr. Kreutzernek minden képzelőerejére és rutinjára szükség volt, hogy fenntartsa az erekcióját. Az aktus után ott feküdt a múmiatestű nő mellett, aki leginkább egy végstádiumú rákbetegre, vagy, ez még visszataszítóbb volt, egy exhumált halottra hasonlított. Papírvékony, lila erekkel átszőtt bőre meggyűrődött és összeráncolódott a hajlatokban, és helyenként olyan pikkelyes, száraz redőket vetett, mintha egy különös ruha lenne, egy végső réteg, amelyet csak a kiérdemelt, ünnepi pillanatban vet majd le magáról.

Ahogy elnyúlt a heverőn, üres zacskóként lötyögő, megráncosodott melle az oldalára tapadva lógott. A bordái kirajzolódtak, a csípőcsontja szinte kibökte a bőrt. Fekvében, a falhoz szorulva Dr. Kreutzer a fonnyadt mell fölött Öcsi egykori mackójára látott, aki most is ott ült a régi helyén, és borostyánszínű üvegszemével közömbösen figyelte, ahogy idegenül, kissé zavartan pihegnek egymás mellett.

Nehéz lett volna társalogni. Dr. Kreutzer hülyén érezte magát, körülbelül úgy, mint amikor Vilmos osztályfőnökével futottak össze a nudista strandon, és Vilmos kémiajegyeiről társalogtak, miközben ő az osztályfőnök mellett álldogáló fiatal nő feltűnően egyenes, vörösés fanszörzetét bámulta. Erikának is ritkás, szögegyenes szőrzete volt. Lassan feltápáskodtak és felöltöztek. Dr. Kreutzer egyenként adogatta a ruhadarabokat a nőnek, mintha valami súlyos betegnek segítene az öltözködésben.

Tavasszal Erika mégiscsak elmaradt Pálma nénitől. Egyszer telefonált, hogy lázas, utána meg arra hivatkozott, hogy azért nem jön, mert el kellett adniuk a biciklit. Idővel aztán már nem is jelentkezett, teljesen felszívódott.



IZSÓ ZITA

A második erdő

*Az ágya feletti képen
olyan sűrű erdő,
mint egy gyertyákkal telepakolt torta.
Ha elkezdeném számolni a fákat,
valószínűleg pont addig jutnék,
amennyi idős lesz néhány nap múlva,
de felesleges lenne ünnepelni,
úgysem fogna fel belőle semmit.*

*A nővérek azt mondják,
már egy ideje nem beszél,
ezért betűtésztaival etetik.
De ahogy egyedül hagynak minket,
megnyalja a száját,
és szóba hozza a kiszáradt folyót.*

*Mert mindenki után marad egy üres meder,
amit a többiek minden erejükkel
próbálnak majd betemetni.*

*Azt mondja, mielőtt ez sikerülne,
kövessem a medrét,
még mélyebbre visz majd az erdőbe,
de vigyázzak, ne menjek túl közel,
mert partjain a sziklák élesek, mint minden
váratlanul félbeszakadt tanács.*

*Először úgy teszek,
mintha nem hallottam volna.
Aztán azt mondom,
nem szoktam túl gyakran kirándulni,
és hirtelen elhallgatok, mert eszembe jut,
hogy ő talán sosem fogja már látni az erdőt.*

*Erre rám néz,
azt mondja, ne álljak ott némán,
teljesen mindegy, mit beszélek,
csak mondjam hangosan,
nehogy a vadászok szarvasnak nézzenek,
és ránk célozzanak.*

Tájsebek

*Infúziót cserélni mentem be hozzá.
Számára ez a kötelező törődés olyan,
mint amikor a kezelés
végén azt mondja a fogorvos,
öblögesd ki a szádból azokat a mondatokat,
amiket el akartál mondani a fájdalomról.*

*Kezdő voltam, és ezt észrevette az arcomon.
Azt mondta, ne őt sajnáljam,
nézzek ki az ablakon,
ez a táj nagyon sebezhető –
a mélygarázsra ültetett fák ágai
sohasem lesznek vastagabbak,
mint a kislány csuklója,
aki tüdőbetegségben halt meg hétévesen.*

*Amikor a nevén szólítottam,
azt mondta, felejtsem el,
hogy hívják,
mert vannak azok az országok,
ahol a gyerekeket
hatvan napig nem nevezik el,
mert addig nem lehetnek biztosak abban,
hogy életben marad.*

*Aztán kijelentette,
nem azt mérjük az idővel, amit kellene.
Egy ideje azon gondolkodik,
vajon mennyi idő alatt peregne le
egy közepes méretű homokórán
az egy nap alatt elsivatagosodó
területeken található homok.*

*És hozzátette,
felejtjük el ezt a hatvan napot,
mert ha ezeket a kritikus évtizedeket túléljük,
akkor mindannyian olyanok leszünk,
mint a földrengés után gazdátlaná vált állatok,
amik minden szóra úgy hallgatnak,
mintha az volna a nevük.*

Merülés

*Már gyógyult vagy,
mégis egyfolytában visszajársz az orvoshoz,
és mutatsz valamit magadon, amit felfedeztél:
miután a tavaszi fagy miatt
elfagyott a termés, neked
megjelent a bőröd alatt a cseresznye nagyságú csomó,
nyáron pedig bepirosodott egy anyajegyed,
aminek az alakja hasonlít arra az országra,
ahol néhány évvel ezelőtt olyan váratlanul kitört a forradalom.
Hiszed, hogy minden mindennel összefügg.*

*Ezért betente a rendelőben ülsz,
és arra gondolsz,
hogy olyan vagy, mint a kiöregedett gyöngyhalász.
Nem tudja, mihez kezdjen,
semmi máshoz nem ért.
Egyre kevesebb levegő fér a tüdejébe,
és már felhozott mindent,
ennek ellenére
újra és újra alábukik,*

*és úgy teszi a tenger fenekére a két tenyerét,
mint amikor gyerekként a sötét szobába futva
alvó anyja arcát próbálta kitapintani.*

Katedrális

*A betonon talált rajzról nem tudja,
hogy nem egy ugróiskola,
hanem egy középkori katedrális alaprajza.
Pedig erről a környékről senkinek sem gondolná,
hogy egy menedék.*

*Régóta úton van.
Amire nem akar emlékezni,
azt gondolatban olyan magasra helyezte,
hogy csak az anyja érné el,
akivel soha többé nem fog találkozni.*

*A katedrálisban
a szentek szobrain statikai okokból van bő ruha,*

*ő az állapotát akarja leplezni vele,
ami leginkább egy betegségre emlékezteti.*

*És bár fogalma sincs,
mit fog a gyerekekkel kezdeni,
tudja, hogy a nevelőotthonban a szülés olyan lenne,
mint amikor a jéghegyről leválik egy darab,
és messzire sodorja az éltető földtől az állatot.*

*A katedrális zárva találja.
Előveszi a bicskáját,
szórakozottan szíveket vés az ajtajára,
és olyan neveket ír bele,
amilyen embereket nem ismer.
Minél több jut eszébe,
annál jobban örül,
hogy van még esélye arra,
hogy szeressen valakit.*

JÁSZ ATTILA

Fausztina nővér betegnaplójából*

[DE. PRESSZIÓVERS]

*Ha festenek az éjjeli üres, neonvilágította peronokat
az állomáson. A sínek sötét, hideg csillogását.*

*A néma és reménytelen várakozást. De mégis.
Pár perccel később már egy újabb nap lehetőségével,*

*bár távolabb még a fénytől, és sokkal közelebb
a sűrű sötétséghez. És mégis, mégis, mégis.*

[VAKREMÉNY. DEMENSVERS]

Takács Zsuzsának és Lanczkor Gábornak

*Egy öreg fénykereskedő áll a régi zsidótemetőben
egy olvashatatlaná kopott sírkő fölött.
Mit is keres itt, nem emlékszik már.
Elfelejtett minden mást. Csak ott áll egyedül. Boldogan.*

* Szent Fausztina Kowalska (1905–1938).

[ÁLOMBETEGSÉG. HAJNALVERS]

Térey Jánosnak

Álmomban megbaltam. És amikor felébredtem, pontosan emlékeztem minden apró részletre, hogy történt. Ahogy mindig is szerettem volna. Úgy történt minden.

De nem tudtam elmondani még neked se, mert a beszéd is egy betegség, könnyen átragad másra. Mint egy vírus a metrón. És nem akarlak megfertőzni az álmmal.

Inkább gyógyítom magam. Hallgatok, hallgatok, hallgatok hosszan. Csak akkor szólok majd meg, ha kérdezel. Nehogy megijedj. Hogy tényleg megbalt bennem valami.

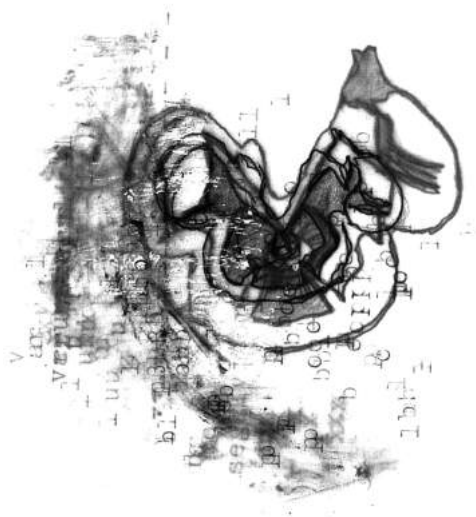
[FOLYÓMEDERBEN. GYÓGYULÓVERS]

*Esős, hideg májusi nap.
Mégis milyen szép kezdet*

*kinézni a bambuszrolón
keresztül a hajnali kertbe.*

*Nem aludni vissza, nem olvasni,
csak feküdni a folyómederben,*

*engedni, engedni csak az áramlást
magamon keresztül.*



Vannak jelek

Itt minden változatlan. Szomorú csendélet a gurulós asztalon, Dorka szuszog, a gépek pittyegnek körülötte. Azt mondják, talán beszűrődnek hozzá a hangok. Az emberi beszéd, a nővérek kiáltozása, a madár csiripelés, a légkondicionáló zúgása, a takarítóeszközök zörgése, az edénycsörömpölés, a vészjelző, a relaxa, a kávéfőző. Mindenféle zaj. Amikor itt vagyok, beszéllek hozzá. Elmondom, mi történt velem, de Zsófi-ról hallgatok. Annak is eljön az ideje. Versek-et olvasok neki, bekezdéseket a regényekből, amiket a szobájában találtam. Minden olyan hírt felolvasok, amiben lovak vagy madarak szerepelnek. Amiben megtestesül az önzetlenség és a szolidaritás. Dorka mindig így mondja, önzetlenség és szolidaritás. Felolvasom a barátaitól kapott üzeneteit is, közben megremeg a hangom. Mintha csak most ismerném meg a saját lányomat, ezekből az üzenetekből. Milyen apa vagyok. Visszavárják a jógás csoportba, a felépülése miatt izgulnak a kollégái, mások imádkoznak érte. Milyen sokféle ember szereti a lányomat. Az egyik barátnője alig várja, hogy folytassák az adománygyűjtést, a másik újra bokszolna vele. Senkinek sem válaszolok, de náluk az jelenik meg, hogy Dorka látta az üzenetüket. Alig ismerek valakit a barátai közül, csupa idegen. Azt sem tudom, melyikük az udvarlója, pedig nemrég beszélt róla. Hirtelen az egész világ idegennek tűnik. Hogyan tud megváltozni minden egy pillanat alatt. Vagy már rég megváltozott, csak én nem vettem észre.

Befejezem a felolvasást, és közelebb húzódok Dorkához. A lábammal véletlenül meglököm a kisszekrényt, hangosan megcsikordul. A lányom kezét szorongatom, langyos, a bőre száraz. Hanyatt fekszik a vaságyon, a mellkasa minden lélegzetvételnél lassan megemelkedik, majd lesüllyed. Húsz évvel ezelőtt ültem utoljára a kórházi ágya mellett, amikor a bicikliküllő kivágott egy darabot a bokájából. A nyusziját szorongatva aludt el, másnap Csilla vitt neki eperfagyit. Most hetek óta fekszik itt csukott szemmel. A szeme sötétzöld, tudom. A haja világosbarna, megsimogatom. Mint a selyem. Gumicsövek lógnak ki az orrából, ezek nélkül akár meg is fulladhatna. A főorvos szerint nincs tudatánál, de vannak jelek, amelyek alapján reménykedhetünk a felépülésében. Mintha papírból olvasta volna fel ezeket a szavakat. Később láttam, ahogy káromkodva ütögeti a kávégép oldalát. Vannak jelek. Talán illatokat is érez, talán felfogja a szavak értelmét, talán álmodik, talán csak lebeg valahol öntudatlanul. Nincsenek támpontok. Lassan három hét telt el a baleset óta, és az interneten azt olvastam, hogy négy hónap után a teljes felépülés esélye már csak tizenöt százalék. De az is lehet, hogy váratlanul kinyitja a szemét, talán éppen akkor, amikor beszéllek hozzá. Hirtelen csörömpölés hallatszik a folyosóról, nyikorgás, klumpacsattogás. A nővérek az ételszállító kocsikat tologatják, közben úgy viháncolnak, mintha ez nem kórház lenne, hanem diszkó. Legközelebb a gerillakertészetről mesélek neked, ígérem. Anna szerint Dorka mostanában azt

tervezgette, hogy virágokat ültet a ház előtti kátyúkba. Lassan elengedem a kezét, megpuszílom az ujjait, amelyekről még mindig nem kopott le teljesen a sötétzöld festék. Körömlakklemosót is hozok. Feltápáskodom a műanyag székről, vigyáz magadra, kicsim. Egy pillanatra úgy tűnik, mintha megremegnének az ajkai.

*

A kórház előtti parkolóban rendőrautók állnak, bekapcsolt villogókkal, eltorlaszolják a város felé vezető sávot. A buszmegálló üres, az emberek a főbejáratnál gyűlnek össze. A virágbolt előtt pufidzsekis nők ácsorognak, a festék lenőtt a hajukról, köhécselve fújják ki a füstöt. A buszsofőrök elfásult tekintettel szorongatják a kormányt. Meglódul a sávom, a parkoló túlsó oldalán, a lottózónál találok helyet. Mindenki pusmog, egy nagy ütközést emleget. Gyalog indulok el a kórház főbejárata felé. A portás már ismer, de csak egykedvűen biccent, amikor ráköszönök. Mentősök, ápolók, bábéskodók állnak a felborult grillcsirkés bódé mellett. Az aszfalt véres, a sötétszürke Audi beleállt a lámpaoszlopba, a hullaszállító kocsi a járdán parkol, a földön halványszürke fémkoporsó. Mintha senki sem merné megközelíteni. Hatalmas csattanás volt, hatalmas. A portás mellém lép, rágyújt egy cigarettára. A lehelete hagymaszagú, az eső csöpögni kezd.

Anna még a holttestet is látta. Húsz perccel korábban érkezett, azóta Dorkának mesél. Leülök mellé, megfogom a kezét, még mindig reszket. Tizennyolc éves lehetett, azt mondják, be volt drogozva, suttogja, a tekintete élettelen, hideg. Ennyi mindenre nem lehetünk felkészülve. Előveszem a fotókat a borítékból, együtt nézegetjük őket Annával, Dorka az Adrián, Erdélyben, sítáborban, farsangi jelmezben. Harmadikban telefonfülkének öltöztettük, imádta. Néhány képen rajta van Anna, és rajta vagyok én is. Csillával állunk a karácsonyfa előtt, Csilla egy csokoládészínű habcsókba harap, a derekam körül hulahoppkarikát tartok. Elhoztam azt a fényképet is, amit Csilla küldött Dorkának Norvégiából, megtaláltam az albérletében. Egy fjordnál szelfizett, a háta mögött sziklafalak és kardszárnyú delfinek. Hét év telt el azóta. Semmit sem tudok róla.

Dorka ugyanúgy fekszik az ágyon, mint amikor behozták ide. Felhangosítom a telefonomat, pedig tilos. Talán az ismerős dallamok segítenek, a főorvos is ezt javasolta. Mindent megteszünk. Anna a felfekvés elleni párnát igazgatja, én a gépeket bámulom, szívritmus, hullámok, kapcsolók, ledek, vibrálás, bűgás, pittyegés. Megőrülök. Az ablakpárkányra leszáll egy rigó, hangosan csetteg. Nemsokára jön a gyógytornász, behúzza a függönyt, és mozgatni kezdi Dorka elernyedtestét. Nem akarom látni. Mindent megteszünk, hívogatjuk az ismerőseinket, orvosokkal beszélünk. Az orvosok szerint egyelőre nincs szállítható állapotban. Állapot. Egy életre meggyűlöltem ezt a szót. Dorka három hete fekszik ebben a szobában, és azóta ketten haltak meg mellette. Az egyik néha motyogott valamit, de senki sem értette. A másikra rá sem mertem nézni. Fényképek a falon, a háttérben szól a *Hello Spaceboy*, Anna közelebb húzódik a vaságyhoz, a szék megnyikordul alatta. Cirógatja Dorka kezét. Hogyan tudnék én is ennyire megbékélni.

*

Laphroaig, mondanom sem kell. A pultost Zalánnak hívják, földrajz szakra jár, és rögbizik. Bírom a zenei ízlését, jó számokat mutat. Söröskorsókat mosogat, elkészít egy koktélt, közben Tame Impala szól a Shazam szerint. Hasznos program, a diákok tették fel a telefonomra. Zalán összerosolyog a kolléganőivel. Velem is kedvesek, de rám máshogy mosolyognak, van köztünk vagy harminc év. Nem is tudom, miért beszéltem Zalánnak Zsófiról. Hogy mit akartam ezzel. Forгатom a kristály poharat, kaleidoszkópként szórja szét a fényeket. A hosszúkás pultnál én vagyok az utolsó vendég. Beugrik, hogy valamelyik este a szőke pultoslánynak is áradoztam róla. Arról beszéltem, hová akarom elvinni jövő nyáron. Szerinte a tenger a legjobb ötlet, ha jól emlékszem, biztatott. Mit gondolhatnak rólam. Ide járok ötvenhárom évesen, hogy hülyét csináljak magamból. Előhúzó a zsebemből a telefonomat, és elolvasom az üzenetet, amit hajnalban írtam Zsófinak. ✓ Láttá: 08:22.

Szétterülő, halványsárga, tompa fény. Farácszat, a lambéria bordázott felülete. A beépített szekrény. Ébren vagyok vagy álmodom, nem tudom, melyik. Csúszik a járda, nyákos minden, a korlátba kapaszkodom, csúszik. Kapaszkodom. Egyik lábam a másik után. Pislákoló fények, zörög a kulcsosomó, szorul a kulcslyuk, nyikorog a kilincs, a szekrény fogantyúja körbeforog, körbeforog velem a világ, ébren vagyok. Soha nem láttam még ilyen szögből, ilyen ferdén a lambéria rácsozatát. Mintha nem is az én beépített szekrényem lenne a hálószobában. Lehunyom a szemem, minden fekete, fekete, süppedek, amíg össze nem rándul a lábam, és megint felriadok. Halványsárga, tompa fény, az éjjeli lámpa égve maradt. Hunyorgok, megpróbálom kinyitni a szememet, de a fejem lehanyatlik. Villanások, a műszerek jelzőfényei, a telefon üzenetjelzője. Az ébresztőóra ketyeg, próbálok ellenállni az álomba ringató ritmusnak. Nem tudom, hogyan, de felülök az ágyon, kezembe veszem a telefonomat. Képtelen vagyok kinyitni a szememet, de azt látom, hogy Rákóczi-túrós, és nem kocka, hanem híd. Elgyengülök, a szememben zselészerű fehérjényúlványok úsznak. Ugrándoznak. A lambéria rácsozata ferde, nem ismerem rá. Nem ismerem rá semmire, de világos, hogy mindennek vége. Jéghideg, dermesztő magány, az örület határán. Egy pillanat, amiben minden ragyogóan tiszta és éles. Ilyennek képzelem a halált. Elementáris rádöbbenésnek, amikor minden érzés kitisztul. Az érzés, hogy már semmit sem tudunk jóvátenni. Nem marad más, csak valami furcsa, örök csend. Teljesen egyedül vagyunk. Félek, hogy tényleg megtébolyodom. A lambéria ferde rácsozata. Megrázom a fejem, menekülök előle. Keresem a kék fényt, de nincs új üzenet. Nincs semmi, és nem is lesz. Rákóczi, túrós, kocka, bicikliztem, hangulatfelvétel, huszonnégy, kilométer, neked, üres szavak. A guruló asztal üres, megettem a hálós mandarint, megittam a baracklét. Üres a macskás notesz, senki sem írt bele, nincs mit. Vörösen pulzáló ledfények, egyre lassabban hullámozó szinuszgörbék, egy vasszekrény megcsikordulása.

*

Valaki folyamatosan a szemüreg mögé gyűri a sötétet. Hajnalodik. Valahol kétszáz wattos lámpafényben izzanak a csupasz falak. Becsukom a vékony, szürke könyvet. Keresem a kék fényt, de a telefonom csak egy sötét, szürke, mozdulatlan tömb az éjjeliszekrényen. Tompa, narancssárga reggel, a redőny lamellái között átfúrja magát az őszi végi fény. A lambéria rácsozata ferde, éppen olyan, mint máskor, de még emlékszem az éjszakára. Újra elolvasom a saját üzenetemet. Repe-deznek benne a szavak, nincs benne semmi, ami igaz lenne. Nem én vagyok az. A gőzölgő kávé fölött ülök, Zsófi nem válaszol. Láta tegnap, nyolchuszonkettőkor, kívülről tudom. Az a néhány találkozás. Nem nézett vissza a ház sarkából, amikor legutóbb hazavittem. Azelőtt mindig visszanézett. Ültünk a tónál, a benzinkút parkolójában, a kávézó leghátsó asztalánál. Minden pillanatban arra kellett figyelnem, nehogy megbántsam valamivel. Hogy ne úgy nézzek, ne úgy beszéljek. Felzaklatta, amikor a karórámra néztem, de nem hitte el, hogy az együtt töltött perceket számolom. Te csak szórakozol velem.

Megpróbálom magamba gyűrni a zabkását, de csak az alpakkákat bámulom a vászonerítőn. A terítőt Anna vette az Aldiban, állandóan oda járt, a végén engem is rászoktatott, pedig gyűlölök vásárolni. Sok mindent megteszünk azért, akit szeretünk. Kevergetem a mézes zabkását, mostanában nem tudok enni, nem tudok aludni. Csak lapozgatom a szürke kötetet. Misi bácsi volt apám egyik legjobb barátja, néha előveszem a verseit. Állandóan cigarettázott, még most is fel tudom idézni azt a csípős szagot. Dorka naplója ugyanolyan szürke, mint ez a verseskötet. A Golfból került elő, de még csak átlapoztam. Nem akarom elolvasni, Dorka utálta, ha kutakodtunk a dolgai között. Utálta, kutakodtunk, egyre többször emlegetem múlt időben. Ilyenkor megállok, valami ugrál, zakatol bennem, szeretném visszafordítani az időt, nem akarom hallani a saját igeidőmet. Dorka utálja, ha kutakodunk, jelenidőben. Soha nem akarom elolvasni a naplóját, ha elolvasnám, az azt jelentené, hogy Dorka nincs többé. Az én naplóm nagyméretű, világoskék. Múlt héten vettem egy spirálfüzetet. Mindkét oldaláról elkezdtem, az egyik Dorkáé, a másik Zsófié, mindent feljegyzek velük kapcsolatban. Ahhoz egyelőre nincs elég erőm, hogy visszaolvassam a saját bejegyzéseimet, csak írok, írok és írok.

*

Csikorogva nyílik a nehéz vaskapu, az ajtószárny végigkaristolja a betont. A veranda előtt téglák hevernek, ezekkel támasztottuk ki a kaput. A gazzal benőtt udvaron gyümölcsfák, kövekből kirakott ösvények, halmokban áll a dió. Felszedek egyet a földről, összetöröm, megkóstolom. Gyerekkoromban jobban ízlett. Öt éve áll üresen a ház, üresek a tyúkketrecek és a kecskeólak. Bokrok nőttek a verandán, a téglák közötti repedésekből gyom tört elő. A régi szekrény oldalát süti a nap és veri az eső. Évek óta nem merem megmozdítani, félek, hogy összeroskad. Apám a lottónyereményt a kecskékre költötte, anyám pedig a saját részéből vett magának egy kismotort. Ő volt az egyetlen nő a faluban, aki motorral járt a boltba. Néha kölcsönadta apámnak is, aztán együtt aludtak el. Észre sem vették, hogy a tüdejük lassan megtelik gázzal, csak feküdtek tovább egymás mellett, halálos csendben.

Dorka szerint a házat odaadhattuk volna egy szegény családnak, de ez nem ilyen egyszerű. Használni ő sem akarja, csak múlik az idő, lassan minden tönkremegy. A mennyezeten megjelentek az első repedések, néhány ablak kitört, a kamrába beköltöztek a darazsak. A kanapé viszont még mindig puhán rugózik alattam. Nem veszem le a kabátomat, hideg van. Az étkezőasztalt belepi a por. Anyámat látom a tükrös szekrényben, ahogy elsimítja magán a ruhát, megigazítja a redőket. Apám noszogatja. Néha eljövök ide, hogy emlékezzek, hogy kitisztítsam a fejemet. A házban megállt az idő. Együtt vacsorázunk, körbeüljük az asztalt, Dorka csámcsog, anyám rászól, apám újságot olvas. Mindenki itt van. Észreveszek valamit a tükrös szekrény mögött. A sárga hulahoppkarika az. Dorkának vettük ajándékba, de amikor kipróbáltam, rögtön feldöntöttem vele a karácsonyfát. Porrá zúztam néhány csillogó dísz és egy zacskó habcsókot. Dorka a hasát fogta a nevetéstől, Csilla csak leroskadt a kanapéra, és a semmibe bámolt.

Elhúzom a függönyt. Mintha ma nem akarna feljönni a nap. Füstölnek a kémények a háztetőkön. A sparhelt még megvan, végigsimítom a kezemmel a platnit. A fiók beragadt, nehezen sikerül kihúzni. Előszedek belőle néhány félig megégett papírlapot, az újság fejlécén szüleim halálának napja. Dermesztő. Megpróbálom lerázni a kezemről az újságot, de mintha rátapadna az ujjaimra. Miután lehámoztam magamról, galacsint gyúrok belőle, és eldobom, beesik a sparhelt mögé. Kinézek az ablakon, a szomszédos ház hátsó kertjében egy kapucnis alak nyomkodja a mobilját. Soha nem láttam még ezt a férfit, a szomszédban pár évente cserélődnek a lakók. Köszönünk egymásnak, de ennyi mindenkinek elég a másiktól. A szüleim jóban voltak a szomszédokkal, de engem már levegőnek néznek. Nem tudom, miért. Mintha az arcomra lenne írva valami, amiből itt senki nem kér. Fel kell hívnom a kómarészleg vezetőjét. Nemrég kaptam meg a számát, talán segít abban, hogy átszállíthassuk Dorkát. Ott berendezhetnék neki egy teljes szobát, terapeuta foglalkozna vele, minden nap tornáztatnák. Beszíjazzák egy láncos szerkezetbe, hogy könnyebben tudják mozgatni. Már nem kell sokat várni arra, hogy felébredjen.



Magyar honvéd jár túl a Dnyeszteren

Szántóföldek mellett visz az út, békésen ballagunk a toprongyos orosszal. Balról, a hegyoldal felől néha döbbenések hallatszanak. Lőnek. Valaki, valakire. Egy hegyi-ütegállásból minket is észrevehettek, mert néhány lövedék tíz-húsz méterre tőlünk csapódik be a földbe, de ügyet sem vetünk rá. Senkiföldje. Semmi baj.

– Mit is mondtál? – kérdezi egyszer csak a kísérom, úgy látszik, elunta magát. – Hogy Magyarországról jössz?

– Igen – felelem.

– És honnan tudsz oroszul?

– Orosz az anyám.

– Azt mondtad, zsidó vagy.

– Az apám. Szibériában volt hadifogoly.

A katona hümmög.

– Én is szibériai vagyok – jegyzi meg aztán, csak úgy mellékesen.

Vagy félóra múlva újabb faluba érünk. Az egyik ház előtt őr áll. Tisztelgés, bemegyünk. Rögtönzött irodahelyiség irattárolóval, íróasztallal és táborig telefonnal, az asztal mögött fiatal, pirosposztag tiszttel ül. A kísérom lejelentkezik, és átad neki. Hogy az arcvonal közvetlen közelében talált rám, és azt állítom, hogy szökevény vagyok, át akarok állni.

– Nahát, nahát – ingatja fejét a tiszttel. – Rendben van – bólint. – Elmehet.

A kerek képű katona, rongyos batyujában a kincset érő tojásokkal, tiszteleg és távozik.

Kettesben maradunk a tiszttel. Jól megnéz magának. Szó, ami szó, lelkesedésnek a nyomát sem látom a szemében. Faggatni kezd, egy füzetbe jegyzetel. A nacionalém hallatán – hogy zsidó is vagyok, meg magyar, de orosz is – a szemem sem rebben. A munkaszolgálat intézményéről viszont mintha soha nem is hallott volna még, és nem érti, hogy kerülhettem civilben és fegyvertelenül, mégis a hadsereg kötelékében a frontra. A csodálkozása annyiban persze megalapozott lehetne, hogy ha munkaszolgálatos vagyok, ha nem, pár hetes újoncként csakugyan nem lett volna szabad a frontra kerülnöm, de hát a magyar honvédségi törvény ide vonatkozó rendelkezéseit ő aligha ismerheti.

Végül is nyilván arra a következtetésre jut, hogy az állításaim, különösen így együtt, enyhén szólva gyanúsak. Maga elé húzza hát a táborig telefont, kapcsolhatja valami felettesét, és röviden beszámol a fejleményekről. Hogy egy furcsa személyt hallgat ki épp: az arcvonalnál fogták el, civilben van, magyarnak és zsidónak, sőt oroszoknak is vallja magát, de egyik sem nagyon hihető róla, bár oroszul tűrhetően beszél, és emellett állítólag németül is tud, de azt mondja, harcolni akar a németek ellen, magyarokra viszont nem fogna fegyvert. Nagyon zűrös, és több, mint gyanús a fickó, meg kéne egy kicsit szorongatni, hogy elmondja az igazat. És ha hazudott eddig, akkor ugye...

Kimegy a vér az arcomból. Ha kémnek találnak, könnyen lehet, hogy annak az SS-nek lesz igaza, aki átsegített a senkiföldjére: *Bumm!* Vagyis akkor az apámnak, sőt az anyámnak is, és mindenkinek, aki hülyének nézett.

Kihallgatóm lerakja a kagylót, föláll, megkerüli az asztalt, az ajtóhoz siet, és behívja az egyik katonát.

Ebben a pillanatban megint megszólal a telefon. A tiszt megtorpan mellettem, átnyúl az asztal fölött, úgy veszi föl ismét.

– Igen – mondja. – Igenis! – Fülíg szalad a szája. – *Pervoje maja, da!* – kiáltja a kagylóba, bólint. Lecsapja a telefont, és a várakozó bakához fordul. Futólépésben indulás az ellátó részleghez kettő üveg vodkáért! Mellesleg pedig vigyen magával engem is, és adjon le a gyűjtőhelyen.

Kő esik le a szívemről: ezt is megszútam, agyonlőni, úgy látszik, most sem fognak.

*

Azt hamar belátom, hogy a vodkának kétségkívül köze lehet május elsejéhez, ami itt nyilván ünnepnap. Abból pedig, hogy az ünnep hétfőre, vagyis holnapra esik, most ugyanis április 30-a, szombat van, már szinte magától értetődően következik, hogy bármilyen jó hecc lenne is főbe lőni engem az úri közönség előtt, az ünnepi hangulatnak sokkal praktikusabb forrása lehet a vodka, mert a kivégzéshez szükséges formások – vallatás, jegyzőkönyv, ítélethozatal és a többi – túlságosan is sok macerával járnának.

Kísérőm a szomszéd faluba visz, és átad egy altisztnek. Az altiszt, egy pajtát őrző részleg parancsnoka, unott arccal fogad, kinyitja az ajtót, és nem túl udvariasan belök a pajtába.

Félhomály. A földre szórt szalmán rengeteg katona – többnyire magyar határvadászok meg valamennyi német – üldögél és hever. Meglepetten bámulnak rám. Becsapódik mögöttem az ajtó.

– Jó napot. *Guten Tag* – köszönök udvariasan.

Ezzel még nagyobb feltűnést keltek. Az ócska gönceimből ítélve nyilván helybelinek néztek.

– Nafene – böki oda valamelyik magyar a fal tövéből. – Téged meg honnét szajlottak, koma?

– Munkaszolgálatos vagyok – mondom neki. – Voltam – helyesbíték. Öt per hármás munkaszolgálatos szárad.

– Aha – bólogat az illető. – Szökés?

– Szökés – hagyom helyben.

– A ruszki meg elkapott.

– El.

Egyelőre ennyiben maradunk. Nyilván megvan mindenkinek a maga története. Levackolok a legközelebbi sarokba egy barna képű hadapród őrmester mellé. Bizalmatlan pillantást vet rám, arrább húzódik, látom, ahogy összesűg a cimborájával. Annyi baj legyen, legalább nem nyaggatnak. A félhomály és a zsongás elálmosít. Arra riadok, hogy nyílik az ajtó, fegyveres őrlép be rajta, ázsiai képű, szűk homlokú fickó, mintha csak egyenest egy *Signal*-képriportból szajlották volna, két önkéntest kér, oroszul persze, az ebédosztáshoz.

– Na, hál’ istennek! – szalad ki a számon, mert nagyon éhes vagyok. Az őrmester gyanakvó pillantást vet rám.

– Mit mond? – kérdezik a magyarok innen-onnan.

– Két önkéntest! Ebédosztás! – ugrik talpra a hadapród, és fontoskodva körül néz. – Na?

Két baka az ajtó közeléből fölkászálódik, és kimegy az oroszral. Jókora kondérral térnek vissza, rúdon cipelik, a pajta közepén óvatosan a földre helyezik. Kása gőzölög benne, kölesnek nézem. Néhányan megrohamoznák, de az őrmester – bár senki sem kéri rá – sorakoztat bennünket, és egyenként nyújtjuk az ételosztó oroszoknak, ki-ki, amije van, a csajkát, a konzervdobozt, akármit. Van, akinek kanala sincs, de sebaj. Nekem szerencsére megmaradt a csajkám és a kanalam is, elégedetten botorkálok vissza a helyemre. A pajtában elcsitul a beszéd, hosszú percekig szinte csak bádorgzörgést és csámcsogást hallani.

– Te is kárpátaljai vagy? – sandít fel rám egyszer csak a hadapród.

A csajkám már simára nyalva, a maradékot szopogatom az ujjamról. Megrázom a fejemet.

– Csak merthogy mintha értetted volna, mit mond a ruszki.

– Kitaláltam – törlöm meg a számát.

– Ne hamukálj – ingatja a fejét. – Tudsz oroszul.

– Orosz vagyok – vetem oda neki erre.

– Hogyhogy? – kerekedik el a szeme.

– Félig – mondom. – Át akartam állni – teszem hozzá.

– És? Nem kellesz nekik?

– Hagyjuk ezt – legyintek. Ő kíváncsiskodna még, de visszahúzódok. Fáradt vagyok.

Este korpalevest kapunk egy kockányi fekete kenyérral. A köpenyembe burkolózva hamar a falnak fordulok. Mindenütt vizket, sokáig vakaródzom, míg végre mégiscsak sikerül elaludnom.

*

– *Én azt hittem, hogy átkísérnek az oroszokhoz, és avval minden megoldódik. De nem. Majdnem föbe lőttek. Csak a május elseje miatt úsztam meg. A vodkaosztás miatt. Pedig biztos örültek már, hogy na, lesz egy kis szórakozás, egy jó kis kivégzés, még talán meg is fogják dicsérni őket... De hát a vodka, az közbeszólt.*

– *Nem bánkódtál később, hogy jaj, mégse kellett volna? Nem bántad meg?*

– *Miért bántam volna? Nem bántam. Nem ezeken gondolkodtam! Nem olyasmiken gondolkodtam, amiken te gondolkodsz most. Hogy vajon mi lett volna meg mi nem, meg így meg úgy... Egyáltalán nem. Hanem hogy kapok-e enni.*

– *Jó, hát volt egy terved, és az nem sikerült.*

– *Az nem sikerült. Az orosz elhárítótiszt fütyült rá, hogy én őhozzájuk akarok állni. Állsz te az anyádba... Szóval nagyon gyanús voltam. És a legbiztosabb az lett volna, hogyba agyonlőnek. Csak akinek agyon kellett volna lőnie engem, azt elküldte ez a tiszt két üveg vodkáért. Engem meg bedobtak egy nagy csűrbe. A többiek közé, így mondta. És volt ebben a csűrben vagy... háromszáz magyar fogoly.*

Meg harminc német. Szóval a többi foglyok közé dobtak, fogolynak, engem is. És oda jött aztán toborozni másnap a hogy is hívják... a Zöld.

– Milyen Zöld?

– Zöld egyenruhában. Vas. A Vas Zoltán.

– Aki a Rákosival együtt ült, és aztán...

– Mit tudom én. Azt hiszem. Lebet.

– A negyvennyolcas zászlókért cserébe engedték ki Moszkvába őt is. Aztán egy ideig budapesti polgármester is volt, aztán meg a Nagy Imrével... Olvastam valaha a visszaemlékezéseit.

– Igen?

– Rólad nem írt.

– Engem le se szart.

– Utólag visszatekintve mégiscsak így jártál a legjobban.

– Én nem akartam jól járni! Én harcolni akartam, és számoltam azzal, hogy elesek. És úgy is lett majdnem. Persze nem úgy, hogy harcban a németek ellen, hanem ahogy az SS-ek is mondták. Hogy letérdepeltetnek és tarkón lőnek. Csak aztán jött a május elseje meg a vodka.

*

Másnap délelőtt egy szovjet tiszt és egy altiszt kíséretében furcsa ember lép a pajtába. A dupla tokájához és a hivatalnokos szemüvegéhez sötét orosz inget, zöld bricsesz nadrágot és katonás csizmát visel, de sapkája nincs, göndör fekete fürtjei rakoncátlanul lengedeznek a födetlen fején. Kissé szétvetett lábbal megáll, kihúzza magát, hogy csak úgy düllend a pocakja, és ünnepléses arccal körülnéz.

– Vas Zoltán őrnagy vagyok – mutatkozik be némi hatásszünet után –, a szovjet hadsereg tisztje. Jelentkezőket keresek. Vannak-e maguk között olyanok, akik hajlandók együttműködni velünk? Például úgy, hogy visszamennek a csapattestükhöz, és ott felvilágosító munkát végeznek a bajtársaik között?

A felhívás meglehetősen izgalmat kelt, elég nagy zúgás is támad. Ilyesmire én biztos, hogy nem lennék kapható, de hát nem véletlenül nem is lettem én honvéd. Ha honvéd volnék, nem tudom, hogyan reagálnék most; a túlnyomó többség mindenestre óvatos gyanakvással látszik fogadni az ajánlatot.

– Én a magam részéről befejeztem a háborút – jegyzi meg a közelben valaki félhangosan.

– Nekem viszont tököm tele máris a fogsággal – fakad ki mellette egy zászlós. – Szibériába pedig nem megyek – rázza a fejét –, nincs az az isten! – És feltápaszkodik, hogy jelentkezzen a csizmás zöld embernél. Négyen-öten, ha lehetnek, csupa tiszt vagy tiszthelyettes, akik követik a példáját. Hegyezem a fületem, vajon mire jutnak. És hallom, ahogy azt mondja ez a zöld őrnagy:

– Magukat ejtőernyővel fogjuk ledobni Magyarországon. Előtte persze megfelelő kiképzést kapnak.

Szóval a tisztok diverzánsnak kellene. És eszembe jutnak azok a kommunista kémekre és diverzánsokra figyelmeztető titkos körlevelek, amikre az angyalföldi leventeparancsnokság irattárában bukkantam. Hát tessék, íme, itt vannak. Őket

dobják le majd Sárospataknál, ők esnek el tűzharcban Salgótarján mellett, őket fogja elítélni a hadbíróóság, őket akasztják fel Sátoraljaújhelyen.

Őket, és nem engem.

Egyszer csak azt látom, hogy az a barna képű hadapród őrmester, aki már tegnap is úgy fontoskodott, odalép Vas Zoltánhoz.

– Őrnagy úr! – azt mondja. – Van itt valaki, aki azért szökött meg munkaszolgálatból, mert át akar állni, az oroszok oldalán akar harcolni. Ott van, ni – mondja, és rám mutat.

– Munkaszolgálatból? – kérdezi Vas Zoltán, és szórakozottan felém néz, de épp csak egy pillanatra, aztán folytatja a diskurzust a reménybeli diverzánsokkal.

A rongyaimban nem kelthetek valami bizalomgerjesztő benyomást, de rá kell jönnöm, hogy a zöld ember – zsidó-e vajon? – nem ezért néz át rajtam, hanem azért, mert muszos vagyok, tehát nyilván zsidó is, azaz nem vagyok érdekes, nem vagyok alkalmas a bomlasztásra, használhatatlan vagyok. Hogy ennek a Vasnak nem fegyvertársak, hanem magányos diverzánsok, nem hősök, hanem önfeláldozó balekok kellene. És hogy én ezek szerint még annak sem vagyok jó: hiába hittem, hogy tárt karokkal fogadnak majd ideát, íme, még baleknak, még muszkavezetőnek sem keltek.

Ezek szerint. És ezek szerint mindaz, amit kigondoltam, amit elterveztem, amit elkövettem és amin eddig keresztülmentem, teljesen hiábavaló volt, örülhetek, hogy még élek.

Örüljek? Nagyon el vagyok keseredve. Aztán egyszer csak az jut eszembe: na jó, akkor mostantól tényleg ez lesz. Örülök, hogy élek. Amúgy meg igyekszem arra koncentrálni, hogy ha egyszer a szovjet csapatok már a Kárpátokig, vagyis a magyar határig jutottak, akkor nemsokára vége kell hogy legyen az egész háborúnak, kész-passz, hiszen Magyarországon átgázolva már német földön fogják telibe kapni, és a szemből nyomuló nyugati szövetségesek segítségével ronggyá verni a hitlerista hadsereget. Néhány hónap kérdése lehet már csak az egész.

Én pedig addig legalább megismerem a szülőföldemet.

*

Másnap gyalog elindulunk kelet felé. Egy másik, nagyobb hadifogolycsoport is csatlakozik hozzánk, őket eddig a falu túlsó szélén őrizték valami gazdasági épületben. Néhány tucatnyi némettel együtt összesen vagy ötszázan lehetünk. Amennyire tudom, én vagyok az egyetlen munkaszolgálatos.

A gyaloglás nem fárasztó. Cipelnivalója senkinek sincs, amink volt, azt elvették. Az örök nem hajszolnak, viszonylag kényelmesre veszik a tempót, nyilván üdülés ez most nekik a frontszolgálatához képest. A májusi nap finoman melenget, madarak csicseregnek. Bal-jobb, egy-kettő.

– Nóta! – rikkantja el magát egy határvadász, és rázendít: – *Magyar honvéd jár túl a Dnyeszteren...*

– ...*körülötte már égnek a falvak...*! – kapcsolódik be vígan egy mellette menetelő.

– Meg vagytok bolondulva? – förmed rájuk egy harmadik. – Még megérti valamelyikük – mondja fojtott hangon. – Tolmácsuk is van, ni! – mutat a hadapród őr-

mesterre, aki folyton a szovjet őrpáncsnokot is furikázó málhásszekér körül sündörög. Szegről-végről ruszinnak mondja magát, töri is valamennyire az orosz, és szemlátomást igyekszik minél inkább belopni magát az oroszok kegyeibe.

Megyünk és megyünk. Dél is elmúlik, a nap egyre melegebben süt, fáradunk nagyon, de csak egy kútnál állunk meg egyszer rövid időre, hogy teleigyuk magunkat, aztán már indulunk is tovább. Mire estébe hajlik a délután, rogyadozik a lábunk, korog a gyomrunk, végleg elmúlik mindenkinek a nótázhatnékja.

– Mi lesz a koszttal? – vonják kérdőre innen is, onnan is a hadapródot.

– Azt mondja a főhadnagy elvtárs – tudatja velünk bennfentes hangon –, hogy nemsokára elérjük a géhás központot, ott fogják majd rendezni az ellátmányunkat. Bírjátok ki most már.

– Szarházi – morogja mellettem egy hatalmas termetű határvadász. Székelyföldről származik, Bodor Andrásnak hívják, civilben favágó. – Könnyű neki! – mondja. – Őt a főhadnagy a tenyérből eteti. – Merthogy nagy darab fekete kenyeret kapott tőle, látta ő jól.

Sötétedéskor egy falu széli pajta körül végre letanyázunk. Elcsigázva és üres gyomorral roskadunk a földre. Behunyom a szemem, azonnal el is aludnék, de szörnyű viszketés tör rám megint, nem győzők vakarózni.

– Mutasd csak magad! – figyel fel rám a székely favágó, a Bodor nevű, elkéri az ukránoktól kapott kabátomat, kifordítja, és szemügyre veszi. – Csupa serke – állapítja meg. – Föl ne vedd többet – mondja, és undorodva nyújtja vissza nekem, én pedig fogom, és egy trágyadombra hajítom. De késő: mint kiderül, minden ruhadarabom tetvekkel van már tele. Most veszem csak észre, hogy mások is vakaróznak, bár számukra ez, úgy látszik, nem újdonság. Én pedig látni sem láttam még tetűt soha életemben. De lassan én is belenyugszom, és azzal a vigasztaló gondolattal vakarózom tovább, hogy a viszketés legalább eltereli kissé a figyelmemet a mardosó éhségről.

Már takarodóhoz készülődnénk, amikor egyszer csak azt halljuk:

– Sorakozó a tábori konyha előtt!

Most aztán bezzeg a tetveket felejttem el egy csapásra, és hálás szívvel pattanok fel. Fogolytársaim is szinte üdvözült arccal, hosszú, tömött sorban indulnak a tábori konyha üstje felé. Sűrű kukoricakása gőzölög benne, ráadásul ígéretesen illatozva jócskán dúsítja is valami, amit jól értesült sorstársaim amerikai konzervhúsnek mondanak.

Végül is viszonylag elégedetten alszom el. Tetvekkel álmodom.

*

Hajnali ébresztő. Vízet reggelizünk. Ha tudnánk, hogy mostantól napokig nem-hogy ételt, de vizet sem fogunk kapni, bizonyára jobban megbecsülnénk, hogy most legalább még teleihatjuk magunkat, de hát nem tudjuk – honnan is tudhatnánk? –, és zúgolódunk. Aztán persze fölkászálódunk, menetoszlopokba rendeződünk, és indulunk tovább keletnek.

Szép időnk van ma is, de egyre komorabban menetelünk, az őrk is mind durvábban lökdösik a sorból kilógókat, az egyik a derékszíját is leoldozza, azzal vág végig a renitenseken, a tegnapi reggeli majális hangulat már a múlté. Ma gázolajbűzt oká-

dó T 34-es harckocsioszlopok végeláthatatlan sora, amerikai gyártmányú gépkocsik karavánokba rendeződő sokasága – úgyszintén amerikai gyártmány mind, akárcsak az esti konzervhús, csupa Jeep és Studebaker – jön szembe velünk, dübörög, csikorog, berreg és porzik. Arra sietnek, amerről mi jövünk, a front, a magyar határ, Debrecen és Szolnok, Hatvan és Budapest, Berg nagypapa háza és a Mohács utca felé.

Egyszer csak oldalba bök valaki, hogy hívat az őrparancsnok. A főhadnagy most is a málhásszekéren zötykölődik, a hadapród is vele van – mivel tisztnek cseenek már velünk, ő itt a rangidős most már –, nem szól semmit, csak int, és maga mellé mutat.

– Adja elő az aranyát! – szólít fel minden kertelés nélkül, ezúttal magázódva, amikor felugrom, és illedelmesen helyet foglalok. Magyarul beszél, de a főhadnagy helyeslőleg bólogat, nyilván tudja, miről van szó, megbeszélték. – Hol az arany?

– Miféle arany? – bámulok rá értetlenül.

– Maga mondta, hogy munkaszolgálatos, nem? Vagyis zsidó. A főhadnagy elvtárs pedig tudja, hogy a zsidóknak a bőrük alatt is pénz van. Adja át neki szépen a napóleonejait, vagy amiye van.

– Nincs énnekem semmim! – tiltakozom.

– Nézze csak meg a gatyakorcában. Na? Megvan?

Elönt a pulykaméreg:

– Meg ám, a tetveim! – mondom.

– Hát jó – vágja el a vitát a hadapród. Ha huszonnégy órán belül nem tér észhez, akkor majd a főhadnagy elvtárs veszi kézbe a dolgot. És akkor aztán csak megtaláljuk mi azt az aranyacskát.

Elképedve nézek rá. Komolyan beszél ez? Az őrparancsnok szigorúan bólogat tovább.

– Na, mars vissza a menetoszlopba – mondja a hadapród. – Huszonnégy órát kap. Holnap ilyenkor jelentkezik.

– Mit akart az orosz? – tudakolja András, az óriás székely favágó. Hegyezik a fülüket a határvadász társai is. Beszámolok nekik a főhadnagy képtelen követeléséről és a huszonnégy órás ultimátumról. – A hadapród tett bogarat a fülébe, az szédíti – állapítja meg az egyik. – Az istent az anyjába! – mondja a másik. – Agyon kéne csapni, még mielőtt megérkezünk – vágja rá a harmadik.

De csak megyünk tovább étlen-szomjan, meg-megbicsakló térdekkkel, kisebesegett lábbal. Este a puszta földre rogyunk le, a csillagos ég alatt éjszakázunk. Álomban most egy T 34-es gördül be a Mohács utcába. Nyílik a tornya, egy katona dugja ki belőle a fejét, körülnéz. Füles børsapkája és tatár képe van. Én vagyok az.

*

A reggeli létszámenellenőrzéskor kiderül, hogy négy fő hiányzik. Nyilván éjszaka szöktek meg, kíváncsi vagyok – bár megtudni aligha fogom –, hogy meddig jutnak. A főhadnagy magánkívül tumbol, tajtékzik, úgy káromkodik, ahogy az anyám szokott, ha rájön a dilihopp. Az őrszemélyzet persze kontráz neki, de hát tehetetlenek, civilekkel itt és most nem tudják kipótolni a hiányzó létszámot, ahogy – mint hallom – megszállt területeken szokták. Egyelőre tehát nincs mit tenni, indulunk tovább.

Étlen és szomjan, erőltetett menetben, harmadik nap.

A parancsnoki szekér ma is nagyjából az én részlegemmel egy vonalban halad. A főhadnagy mellett változatlanul ott dagasztja a mellét a hadapród is. Időnként mint-ha összehajolnának, és rólam volna szó, mert nem felejtették el az ultimátumot. Adom-e az aranyat, vagy nem adom? És most is csodálkozva állapítom meg, hogy nem félek, inkább csak várom, hogy na, vajon mi lesz, ha letelik a huszonnégy óra.

A délelőtt közepe felé váratlanul egy nyitott tetejű tiszt gépkocsi fékez a metetoszlopunk mellett. A főhadnagy furcsa módon megálljt vezényel, leugrik a szekérről, a gépkocsihoz siet, és katonásan lejelentkezik a benne ülő kék sapkás tiszt-nél. Feltűnő, mennyire összekapja magát most az őrség is, milyen szabályszerű lett hirtelen a viselkedésük. Eddig mintha észre se vették volna, ha tiszt jármű érkezik. Aztán csak annyit látok, hogy a főhadnagy nagyon magyaráz valamit a kocsiiban ülő kék sapkásnak – alezredesnek nézem –, az meg hirtelen leinti, és rám mutat. A főhadnagy erre szolgálatkész felém fordul, és magához rendel.

Kilépek a sorból, odamegyek. Talán jelentkeznem kéne – oroszul? magyarul? –, de csak megállok és várok.

– Ért oroszul? – kérdi tőlem az alezredes.

– Igenis, értek – válaszolom.

– Hol tanulta? – tudakolja.

– Otthon, Budapesten. Az anyámtól – mondom.

– Orosz az anyja?

– Igenis.

– Ó honnét való?

– Novoszibirszkából – mondom. – Vagyishát Novonyikolajevszkából – pontosítok. – Amikor eljött, még úgy hívták.

– Miért jött el? – faggat tovább az alezredes.

– Feleségül vette őt az apám. Ott volt hadifogoly. A 22-es túszcserével szabaddult, és magával vitte.

– Vagyis maga már Magyarországon született.

– Nem – rázom a fejemet. – Moszkvában. *Orlikov pereulok seszty* – teszem hozzá kissé szemtelenül a Szonya nagynénémék valahai címét.

Ekkor váratlan dolog történik.

– *Orlikov pereulok?* – mosolyodik el szélesen a kék sapkás tiszt, és három ezüst metszőfog villan a szájában – Pont ott lakom én is. Nahát! – hitetlenkedik. – Nahát, nahát! – csóválja vígan a fejét. – De a régi házakat már lebontották ott. Tudta?

– Nem.

– Én már olyanba költöztem, amit a helyükre építettek. Nahát! – villan ismét a három ezüst fog. – És maga? – tér vissza aztán a tárgyra. – Hogy esett fogságba?

– Megszöktem.

– Szóval katonaszökevény. Aha.

– Nem katona voltam, hanem munkaszolgálatos. Az apám miatt – teszem hozzá, hátha nem érti.

– Hogyhogy az apja miatt? – csodálkozik, és tényleg nem érti.

– Az apám zsidó – magyaráznám. – Illetve... – bonyolítanám tovább a dolgot, de meggondolom magam, és elhallgatok.

- Aha – bólogat az alezredes –, értem már. Szóval ezért szökött meg.
- Jelentem, nem ezért – mondom. – Hanem azért, mert át akartam állni.
- Át akart állni?
- Orosz vagyok – vágom ki büszkén. – Együtt akartam harcolni magukkal.

Egy pillanatra most mintha zavarba jönne a magas rangú látogató. Aztán meg mintha úgy döntene, hogy ezt inkább elereszti a füle mellett. A főhadnagyra pillant, majd megint vissza énrám.

- Na jó – mondja végül. – Van valami panasza?

– Jelentem, nincs – felelem, és én is a főhadnagyra nézek. – Csak szeretnék minél előbb találkozni a rokonaimmal – mondom, magam sem értem, hogy miért. A nagy ember fölnevet.

– Nem olyan egyszerű ám az! Egyelőre sajnos háború van még – világosít fel, mintha nem tudnám. – De megpróbálhatom azért majd értesíteni őket.

Na persze, gondolom. Bár a házukat, mint ő maga mondja, azt sajnos lebontották már. Sajnos.

– *Orlikov pereulok seszty!* – villantja rám búcsúzóul még egyszer az ezüst fogait, majd a főhadnagyo-hoz fordul. – Vigyázzanak rá! – figyelmezteti.

- Int a sofőrnek, és elhajtanak.

*

– Volt ott egy szintén fogoly magyar törzsőrmester vagy mit tudom én... az szólt az orosz kísérőtisztnek, hogy miután én zsidó vagyok, nyilván aranyat dugdosok, és azt jó volna elszedni tőlem. És akkor hívatnak a hogyishíujákhoz, a parancsnokhoz, és az azt mondja, hogy... hogy na, hol az az arany, vegyem elő. Mondom, énnekem aztán nincsen semmiféle aranyam. És be vagyok persze szarva. Mire ő, hogy na jó, hát akkor menjek. A magyar meg erre, hogy persze, menjek csak. Hogy ne féljek, nem fognak megmotozni. Éppen csak szöveget vernek a cipőtalpamba, hogy ne tudjak járni, aztán akkor szépen agyonlőnek, és úgy mégiscsak meglesz az arany, amit rejtegetek. Szóval meglesz az, azt mondja, meglesz, ne féljek.

- Te meg persze féltél, gondolom.

– Tőle nem. Juszti sem. Pedig nyilván kellett volna. Na de aztán másnap jött az a gépkocsi azzal a magas rangú politikai tiszttel, aki megállította a menetet. Talán alezredes volt, nem is tudom. Hogy hova mennek, mi van, satöbbi... Ez a főhadnagy meg nyilván egyből mondta neki, hogy van itt egy furcsa ember, aki nagyon gyanús ezért meg ezért, na de ő majd a körmére néz. Talán arra számított, hogy ez az alezredes, szóval ez a politikai izé, hogy ez vagy most mindjárt előkapja a pisztolyát, és agyonlő engem, őt pedig kitünteti, vagy... mit tudom én. De nem ezt történt, hanem az, hogy az alezredes odahívatott magához, kérdezgetni kezdett: hogy kerültem ide, ki vagyok, mi vagyok, satöbbi. Hogy hol születtem. Mondom, Moszkvában. Orlikov pereulok seszty. Nabát, azt mondja. Hát én majdnem ott lakom! A pontos lakcímét azért persze nem mondta meg.

- Ez az Orlikov... ez hol van?
- A Vörös tér közelében.
- Az jó hely.

– Jó. Ott laktak a Szonya néniék.
 – Aba.
 – Szóval, kedélyesen elbeszélgettünk. Aztán a végén azt mondta ez az alezredes a főhadnagynak, hogy énrám különösen vigyázzon, és jelentse majd, amikor a hadifogoly-gyűjtőhelyre kerülünk, hogy én ki vagyok, mi vagyok, satöbbi.
 – A jószágos szovjet ember. Megmentette az életedet, pedig agyon is lőhetett volna, mint Lenin elvtárs.
 – Úgy van.
 – Elárultad neki, hogy azért szóktél meg, mert át akartál állni hozzájuk?
 – Elárultam.
 – Akkor hogyhogy nem ölelt a keblére?
 – Tessék?
 – Miért nem mondta azt ő sem, hogy csapj fel közénk? Ha egyszer olyan nagy ember volt. Hogy itt a helyed miköztünk, nem a foglyok között.
 – Nem azt mondta.
 – Jó, de miért nem?
 – Már megint ilyeneket... Mit tudom én! Hogy ki mit miért... Tőlem ilyet te hiába kérdezel!
 – Hát kitől kérdezzem?
 – Tőle.
 – Tudtam, hogy ezt fogod mondani.
 – Na ugye.
 – Szóval?
 – Semmi. Szőget mindenestre nem vert senki a cipőmbé. Mehettem és éhezhettem tovább én is együtt a többi fogollyal. Nagyon ébesek voltunk, mert négy egész napig nem kaptunk enni. Meg inni sem. Borzasztó volt az a menetelés.

*

A főhadnagy megkönnyebbülten néz az elporzó tiszti gépkocsi után.

– Nana! – fenyeget meg aztán tréfásan a mutatoujjával. – *Ozormoj cselovek!* Nagy franc vagy te! De eszed, az van. Na, mars vissza a helyedre – mondja, és a hadapróddal együtt ő is visszakapaszkodik a málháskocsira.

A napóleonaranyak és az én főbe lövetésem kérdése tehát lekerül a napirendről, az ellátásunké viszont annál kevésbé. Kóválygó fejjel, botladozva, feltört lábakkal folytatjuk a menetelést étlen-szomjan, és mintha már az őrség vastartalékai is kimerültek volna. A negyedik nap estéjén beérünk egy nagyobb településre, és négy nap után először végre megint enni kapunk, a menü pedig ismét amerikai húskonzervvel dúsított kukoricakása. Ehetünk is, amennyi belénk fér.

Másnap így már valamivel jobb hangulatban indulunk tovább. Az országút lankás vidéken, szántóföldek, jókora kolhoztáblák közt kanyarog, a szépen kéklő májusi égről szépen süt le ránk a nap, szinte meg is feledkezünk róla, hogy megvert ellenségek vagyunk, és a legyőzöink voltaképpen azért mégiscsak a hatalmas ország belsejébe, kelet és észak felé terelnek bennünket, ahol aztán a foglyaik leszünk, talán évekig is. Ami egyben az én szülőföldem is persze, figyelmeztetem

rá magamat néha, éppenhogy ünnepélyesen és várakozástelien. A már-már idilli hangulatot az sem igazán zavarja, hogy időnként katonai repülőgépek húznak el a fejünk fölött. Magasan szállnak, ügyet sem vetünk rájuk.

Aztán hirtelen csak lesújt ránk az isten haragja.

Utólag nemigen érthető, miért is nem számolt vele senki, én legalábbis nem számítottam rá, és másokon sem láttam a jelét különösebb veszélyérzetnek, de tény, hogy szinte még akkor sem fogunk gyanút – mintha bizony réges-rég véget ért volna már a háború –, amikor az egyik repülőraj két tagja, két német vadászgép, egyszer csak kiválik a többi közül, és éles fordulattal felénk sűvít. Aztán lecsapnak ránk, és végiggépágyúzzák az országutat. Egyetlen perc csak az egész, de ez alatt az egyetlen perc alatt érvényét veszti minden szabály. Az örök a fegyverüket elhajítva, velünk együtt vetődnek az árokba vagy a széleken útjavítás végett felhalmozott zúzalékkő mögé, ki-ki ösztönösen összehúzza magát, igyekszünk láthatatlanná válni. Aztán a perc múltával, az újabb percnyi csendben azt láthatja, aki felsandít nagy óvatosan, hogy a két gép egy elegáns kanyar után megismételné a tűzcsapást, de akkor – tudom majd meg valakitől, aki csakugyan látta – a menet élét alkotó német különítmény egyik őrmestere feláll, és valamiféle karjelzéseket ad, a gépek pedig másodjára már tüzelés nélkül szállnak el fölöttünk, majd fölhúznak a magasba, és nyomuk vész a továbbra is szép kék májusi égen.

Az ismét beálló csöndbe orosz szitok- és vezényszavak hasítanak, magyar és német káromkodás, kiáltozás, jajgatás töri meg. A legborzalmasabban épp melletttem jajgat valaki. Háttal fekszik nekem, a háta pedig széjjel van nyílvá. A gerincét, a lucskosan csillogó belső szerveit, a beleit is látni a szerencsétlennek, úgy válik ketté az egész ember, mint a hasított disznó. És üvölt, hörög, bugyborékol és rángatózik, amíg meg nem hal végre.

Én felpattannék, de elsőre nem boldogulok, deréktől lefelé mintha elzsibbadtam volna.

Mi van? Velem mi van?

Most látom csak, hogy jópáran fekszenek még körülöttem. Akkor hát rosszul tette, aki a zúzalékkő mögé ugrott. A szétrobbanó kőszilánkok – állapítják majd meg a nagyokosok – pusztítóbb hatásúak, mint a lövedékrepeszek. Mindenesetre engem is egy kődarab találhatott telibe deréktájon. Kitapogatom az ütés helyét. Semmi vér. Semmi vész. Semmi? Csak egy dudort érzek. Megpróbálkozom még egyszer, óvatosan föl szeretnék tápázkodni, de segítség nélkül most sem megy. A bajtársaim – Bodor András és a székely favágócimborái – támogatnak jobbról-balról. Magyaráznák az ide-oda rohangáló főhadnagynak, hogy tegyenek föl engem is a sebesülteket szállító egyetlen szekérré, mert járásképtelen vagyok, de a főhadnagy idegesen legyint: a szekéren énnálam súlyosabb eseteknek sincs már hely.

Hat halottunk van. A főhadnagy szinte örül a veszteségnek, így legalább igazolhatja a szökések miatti létszámbírányt. Én meg annak örülhetek megint csak, hogy élek, bár ezt az örömet csökkenté kissé, hogy nem tudok járni. Pedig ez is jól jön majd még. Mi az, hogy! És ha tényleg annyi csak a célo, hogy életben maradjak, akkor annak is örülnöm kell, hogy hadirokkant lettem, gondolhatnám előrelátóan. De sajnos elfelejtettem már, hogy mi a célo, előrelátó pedig pláne nem vagyok.

NÉMETH ZOLTÁN

Tektonika

*...Heinrich Jöst...1941. szeptember 19...
...születésnapján unatkozott...kibaszálva szabadidejét...
...jó ötletnek tűnt...a varsói gettó...ban sétálni...
...Jöst...érdeklődött...a holttestek iránt...
...amelyeket a...gettó falai...mentén látott...
...belépett...Rolleiflex...kamerájával...
...és...száznegyven...képet...készített...
...az egyik...képen...két...tizenéves kislány...
...a felnőtt életük előtt...kamaszok...
...nem lehet...nem szabad...erről beszélni...
...ülnek...az egyik mezítláb guggol...a másik...
...körbetekert lába...nem bírom nézni...nem tudok...
...mindkettejük fején sál...és a csont...sovány...
...arcból előugró...látszik...a ruha alatt...szinte...
...nincs testük...nincs...semmi...a balál...
...a szemükben...az arcukra írva...a minden...
...másodpercet...át...lúktető...fájdalom...
...szeretném...ha nem lehetne...ilyen kép...
...ha...nem lehetne...nem bírná el...
...istenem...ennyi szenvedés...ennyire fiatalon...
...nem lehet megérteni...ezt...hónapokon...át
...beteken...át...napokon át...184 kalóriás fejadag...
...a fekete nagykabát...a kockás sál...a fekete...
...nagykabát alatt...a mezítelen láb...
...édes istenem...két tizenéves kislány...
...valami...fehér papírfecnik szétdobálva...
...körülöttük...a teljes elhanyagoltság...
...és elhagyatottság...éjjelente...a magukra maradt...
...éhező és beteg...kisgyerekek...egész éjjel...
...sírtak...a lépcsőházban...mint a macskák...
...és fagytak meg...naponta...látom...és hallom őket...
...Heinrich Jöst...Wehrmacht...őrmester...azt...
...írta...évekkel később...a kép alá...amikor...
...ezt a két kislányt...fényképeztem...a Krochmalna...
...utcán...hideg volt...és ők...nagyon betegek...
...és...már...nem volt...erejük élni...*

NEMES Z. MÁRIÓ

Femina-kommentárok

„Nem két mondatot ismételtetek, mint más szerzők, hanem a valóságról írok.”
(Uhrin Benedek)

„Das sind nun die Folgen der berühmten Seelenpolitik!”
(Daniel Paul Schreber)

*A betegség kérdése a BAROKK FEMINÁBAN
központi, csak hogy a BAROKKBAN központok
nincsenek, mert vesszőim erdeje lángoló MINDEN.
(Ahogy a tűzvész gyakran összefügg az onániával.)
Mert mire volna jó egy beteg Zoli? A NAPNAK is
16 sugara van. Ha kitörünk egyet: VÉRZIK. Önzésből
meleget sose! Míg az önzetlenség mennyire termékeny!
BENÉPESÍTEM újra Magyarországot saját képemre!
Mert az anyémek vagytok. Egyenként megyünk a sokra.*

*

*A KÖZÉLETI IRODALOM a PRIVÁT betegsége.
Szót kértek, mintha járna, pedig csak az ALAPNYELV
élvezi túl a PÁRTOT, hogy megszülje a rendet.
És nem kér semmit, mert nem tudtok adni semmit:
magatokon „kívül”. Ott meg 2006 óta a Zolik járnak.
Már egy egész országnyi. A betegség értelmetlen.
Vagy meddő. Esetleg lehetne ez a VEZÉR fonala.*

*

*Mármint ALAPOSAN átgondoltam a szülés csínját-
bínját ebben a könyvben. Régóta izgatott a probléma:
hogyan, mit és kinek szülsz „ide” stb. Noha egyszerű.
A BAROKK maga a BŐSÉG, ahol nem tudsz nem
szülni. Hiába hisztériázik ezen annyit Schreber doktor.
Ez nem PRIVÁT döntések kérdése, az ALAPNYELV
nem kérdez. Hanem szül. Legyél Zoli vagy JUDITOK.*

*

*Na most ez azt is jelenti, hogy megtaláltuk MINDEN
betegség nyitját. Csak a törvény kapuján nem lépsz át,
a kór ezzel szemben tárva. Halleluja! A pszichológia*

a FELVILÁGOSÍTÁS leghatékonyabb fegyvere volt ellenünk, de én már egyetemistaként arra gyanakodtam, hogy a NÉPET egy PRIVÁT tudatban akarják röghöz kötni, pedig a FÖLD mindenkié. A FORRADALOM ezért FÖLDOSZTÁST követel. Kórunk végtelen róna.

*

Rónagép! Ezt nem tudja a KÖZÉLETI IRODALOM beírni. A magyar szabadságot. Hogy örökre 2006 marad ezen a világon, mert BAROKK időszámítás szerint ott kezdődik a HAZA, ahol végre elélezek. Ahogy azt igyekszem részletesen számon is tartani a kötetben, noha észérvekkel ez sem alátámasztható. Érdekesebb talán, hogy mindezt idegen szervekkel se kellett támogatnom, hiszen a FORRADALOMBAN mindenki mi vagyunk. A koitusz meg úgyis reakció. Ennek fényében születünk világgá. Behatolás nélkül és önzetlenül, ahogy a József Attila-féle ejakulátum képtelen lenne, hiszen a PRIVÁT magunk is röghöz kötné, babusgatná és megmamázná. Szégyen! Attila-szégyen rajtunk generációk óta. De most már végre tudjátok, a BAROKK gyökerestől tépte ki az ANYÁT.

Valami nem pók

kivettem a hálót kivetődtem én vagy ki és ki mindegy valami nagyon régi és valami nagyon új kifeszülés rögzítés letapogatás kivetni a horgonyt a velőből végtelen lassan mintha a szálakat ezer éve küldeném a célba érés leghalványabb reménye nélkül épp csak a szálféjtés a legombolyítás öröme végett egyszerre lenni merevedés és petéző pókanya nemcsak az elkészült szövetet volt nézni mulatság azt is ahogy készült mert bájjal tette a dolgát hisz ha akár nyers gyapjút gyűjtötte gomolyba vagy ha az ujjaival munkált s mikor újra meg újra finom fellegeket fosztott ki a gyapjúfüzérből vagy sima orsóját könnyen forgatta vélnéd maga Pallas volt tanítója de a pók nem lát semmit nem érez semmit nem emlékszik semmire csak éppen hálója végén észreveszi a legkisebb remegést is amely intenzív hullámban

*adódik át a testébe mert szem orr és száj nélkül
csak a jelekre válaszol és áthatja a legkisebb jel is
amely hullámként járja át a testét és arra készleti
hogy rávesse magát zsákmányára a pók nem
emlékszik semmire csak sző és eszik de mit eszik
az elbeszélő pók az olvasót eszi bár az olvasó
nem hírvivő és nem felszabadító elmentében
becatéli növény nedűjével hinti meg őt ahogy éri
a mérges nedv a leánynak már hajfürtje lehull
füle tűnik és tűnik az orra lesz feje pöttömmé
lesz teljes teste kicsinnyé oldalt lába helyett
vékony kicsiny ujjai nőnek és minden egyéb has lesz
hanem ebből küldi tovább szálaait és szövű pókszövetét
és minden egyéb has lesz de a pók nem emlékszik semmire
ami nem pók a háló maga is a has része ahogy égként
feszíti az elbeszélés helyére ebben az emésztésben
nincsen már mitológia mert lába helyett vékony kicsiny
ujjai nőttek amivel csak jelekre válaszol ezek a válaszok
nem értelmezések mert nincs mit megérteni azon
hogy valami nem pók ha már itt van minden has lesz*

G. ISTVÁN LÁSZLÓ

Kutyaszem

*Kutyaszemekkel ébredtem reggel. Kevésbé
láttam a színeket. A szivárvány hét sávja
helyett fakó árnyalatok tömbjei úsztak
át egymásba, mint akinek higanycsepp
csúszkál a szemgolyóján. A tükörben
látszott, mind a két szemem egy kutyáé.
Megörültem, mostantól hűségesen követlek,
akárbová méysz. Nem számoltam azzal,
hogy a kutyatekintet irritáló. Hatalmas
terheket tettem arra, akire néztem. Mindenki
járását felhőként ülte meg a súly, enni
adni, simogatni, sétálni vinni, egyáltalán,
kezdeni kell velem valamit.*

Balzsamecet

*Balzsamecettel öntötték le
a szemét. Álmomban megértettem,
nem kínzás, a szem szomjúságára
volt keresztény sorsrím-válasz, egy
passzív megváltónak kijáró részvét-
gesztus, épp nem paródia. Mert
annyi mindent látni kell, lángoljon
bát szemérről az összegyűjtött
bekatomba. Aki óvó
fedéllel venné körbe a látás
szerelmesét, szemellenzőt sem átall
rakni rá – nyugtalanságát ecet mossa,
forró gerjedelmét balzsam
enyhíti. Akárkit kér, hogy
nézzen a szemébe, megváltása
forog kockán. És nem lehet
vigasz, hogy végül mindenki
megvakul.*

SOPOTNIK ZOLTÁN

Rög

„Akit örültekházában ápolnak, az legalább valaki.”
(Fernando Pessoa)

*Megint az angyalhullás, és én megint a leesőket
számolom. Rög, a szerzetes, aki a templom alatti
állatkórházban segédkezik, gyógyszereket hoz nekem.
Beteg állatok auráját fogja fel, azokból készíti, mondja,
és ez már meg sem rémít, fel sem készít semmire. Törött
csontokat, széthúzott gerinceket látok magam előtt, mikor
iszom az első üvegcséből. Kicsit félek Rögötől, olyan nyest-
feje van, élesek a szemei, és a hangja karcol. Nem találok
magam, mikor találkozunk. A múltkor átlépett egy angyalon,
meg se rezzent, pedig a közeli bokrok is morogtak, a fák
meg mintha utána kaptak volna félholt ág-kezeikkel. Mint a
kényelmetlen mondatokat, lerázta. A második üvegcsé
után halványodnak az angyalok, esés után normális sétálóká
változnak át, szétnéznek, beszélgetnek, mintha úgy élnének,
akár mi, emberek. Persze az ő élésük mégis egy másik
minőség. Talán magasabb. A normalitásról meg nem tudok
semmit, én nem tudok aláhullani.*

kilátó

LÁNG ZSOLT

Visszapillantó tükör

Nash Rumble Seat Coupe 1927

A csomagtartó tetejét hátrahajtva kapunk egy pótülést a zárt utastér mögött, ez a rumble seat. Zajos és fedetlen. Szép időben kék, zimankóban kék. Csak 1932-ben dolgozzák ki a ma is használatos vízhűtéses rendszert, az autó orrára jutatszákot akasztanak: benzinkutaknál nem csupán benzint töltenek a tartályba, hanem jeget a zsákba. A rumble seat-en ketten is kényelmesen elférnek, most zöld pólós kövér férfi pöffeszkedik rajta szétterpesztett combokkal. Nagy, vörös arcát oldalra fordítva, szemét lehunyva elképzeli, hogyan cirógatja borostáit a száraz sivatagi szél.

A Nash után kipróbáljuk az 1953-as Chevrolet Bel Airt, az '55-ös Ford Thunderbird-öt, az '56-os Buick Super Rivierát, az '57-es Triumph TR3-at. Az '58-as Cadillac Eldorado Seville-ben négyen is elférünk az első ülésen. A sárhányón nikkelezett díszek, a hűtőrács tetején miniatűr szobor. Antik kert, harci bevetésre felszerelt ciráló és puha bőrfotelekkel kibélelt angol klub keveréke.

Sacramento azért lett Kalifornia fővárosa, mert a farmerek nem szerették sem Los Angeles, sem San Franciscót, sem a többi parti várost. Idegenkedtek az óceántól. Berkeleyből Sacramentóba folyókkal behálózott, termékeny völgyben visz az út, tehén- és birkacsordák mindenfelé, olajfa- és őszibarackültetvények: Central Valley a neve, de az itteniek csak Valley-nek mondják. Pomó és csumas indiánok lakták, aztán jöttek Mexikó felől a spanyol hittérítők, felépítettek több tucat templomot. 1848-ban kitört az aranyláz, és teljesen átalakította a vidéket.

A transzkontinentális vasút innenső felét Sacramentóból kezdik építeni. A két vonalvég az Utah-beli Promontory-nál kapcsolódik össze 1867-ben. Azelőtt New Yorkból San Franciscóba ezer dollárba került az út, a vasúttal már csak százötven. A Sacramentói Közlekedéstörténeti Múzeumban most is érződik a lelkesedés, amely a vállalkozást övezte, mérhetetlen nosztalgiával mutogatják a menetkészes szerelvényeket. Az étkezőkocsikban makulátlan damasztok, fényt áteresztő porcelánok, kristálypoharak, ezüst evőeszközök. Kísérőnknek a mellén lóg a neve: Joe, mosolyog nyolcvan fölött is hibátlan fogsorával. Amikor kilencéves volt, szülei a vonaton felejtették, ő átszállt az ellenvonatra, visszatért New Yorkba, de az ötnapos út során annyira beleszeretett a vonatozásba, hogy többé nem szakadt el tőle. Először a postakocsiban dolgozott, gyerekként sebesen tudott a szűk rekeszek között mozogni. Később áttették kalauznak, de visszakérte magát. Szerette a leveleket szortírozni. Szerette a kézírásból kitalálni, ki küldhette, miféle üzenet rejlik a borítékban.

„A défaut d'identité, les Américains ont une dentition merveilleuse”, írja Baudrillard amerikai útinaplójában, vagy ahogy a magyar fordításban áll: „Az amerikaiak csodálatos fogazata identitáshiányuk következménye”. Vajon miért használ a magyar fordító ok-okozati viszonyt? Az eredetiben semmiféle következményről nincs szó. Maradok az eredetnél.

Amúgy majd a sivatagba is eljutunk, de nem a Nash-sel, hanem Ignacia batárjával, egy '78-as ütött-kopott Chevrolet Impalával. Amúgy évek óta nem használja, miattunk veszi elő. Örül, amikor felragyog az arcom a fehértetős Chevy láttán. Baudrillard számára az utazás teljes amnézia, indiai kender tömény füstje a tüdőre szíva. Nekem az utazás inkább méregerős feketekávé.

Ignacia édesanyja miskolci roma lány volt, Németországba ment dolgozni, ott ismerkedett meg egy mexikói származású amerikai katonával, egybekeltek, megszületett Ignacia. Az apa kocsmai verekedésben meghalt, az anya két éves gyerekével anyósához költözött, a gyilkosságokról hírhedté vált Ciudad Juárezbe. Ahol ő is a gyilkosságsorozat áldozata lett. Ignaciát a nagyanyja nevelte fel és taníttatta: most a Berkeley Egyetem doktorandusza.

Az Impala jól bírja a tizennyolc órás utat. A hetvenes években készült, *San Francisco utcáin* című krimisorozatban Michael Douglas ilyen autóval üldözi a kábítószercsempészeket. Ignacia kislánya szeretné, ha nem busszal, hanem az Impalával mennének óvodába, de anyja hajthatatlan. Az autó kiszakít a közösségből, magyarázza.

Virágozik a Sonora-sivatag. Mintha perzsaszőnyeggel volna leterítve többszázezernyi hektár föld. A gyertyakaros kaktuszokon világítanak a fehér virágok. Egy parkolóban megállunk, kiszállunk a kocsiból, és az első levegővételtől úgy érzem, széthasad a mellkasom. Fejvesztve menekülnék, de a harmadik-negyedik levegővételre a tüdőök alkalmazkodnak. Hihetetlen, hogy néhány óra múlva fagypontra kerül a hideg lesz.

A kontinens végtelenje más, mint az óceán végtelenje.

Toyota Prius Hybrid 1,5

Prájusz, ahogy Jay ejti. Tőle kapjuk kölcsön, míg ő Európába látogat. Hollófekete a színe, és az alakjában is van valami a hollóból. De leginkább szakrális táncot lejövő, hajába kócsagtollakat tűző szamurájhoz hasonlít. A kijelzőjén animáció szemlélteti, mikor megy a villanymotor, mikor a benzines. Állítólag városi használatra találták ki a hibridet, hosszú utakon kevésbé hatékony. Jóllehet, mi háromezer mérföldet kocsikázunk vele, és csak kétszer tankolunk.

Prájusz, a nesztelen szamuráj. Főképp induláskor és kanyaroknál kell ügyelnünk a gyanútlan gyalogosokra. A parkolás a hátsó kamerával pofonegyszerű. A távkapcsolóval bekattintom az ajtókat, majd ellenőrizni akarom, bezáródtak-e. Visszalépek, próbálom, az ajtó nyitva. Bekattintom, hallom, hogy dolgozik a zár, nyitom, nyitva. Csak akkor derül fény a dologra, amikor egyikünk bezárja a távkapcsolóval, és másikunk megy oda ellenőrizni: neki nem nyílik. A távkapcsolót elég a zsebben tartani, a Prájusz megérzi, ha közeledünk hozzá, és előzékenyen kioldja a zárat. Megérintek egy kék gombot, kivilágosodik a műszerfal. D-be húzom a váltókart, felengedem a féket, és máris elindul.

Tojoda Kiicsirő némileg módosította a nevét, így született meg a Toyota, amely nyolc katakana-vonással leírható, és a nyolc (eito) a japánok szerencseszáma: azonos a jó sors jelével (felfelé nyitott háztető). Jay életére is illik ez a jel. Az egyik déli állam redneck (vörösnyakú) családjából szabadította ki magát. Elfojtott emlékeiből néha felszínre tör ez-az: szigorú nagyszülők, napszámosoknak való munka a földeken, háborúból visszatért komor tekintetű apa, erősebb és erőszakosabb testvérek. Családjában sok a katona. Egyszer ezredes sógora jóvoltából a légierő szállítógépén utazta át az Államokat, tyúkszem nőtt az ülőgumóira. Nem volt vérbeli lázadó, megpróbált hagyományos életet élni, még felesége is volt, aztán minden megváltozott, amikor hatvannyolcban egy Pontiac Firebirddel átrobogott a Golden Gate-en: ráébredt, a saját életét kell élnie.

Mi most az ő fekete Prájuszával hajtunk át a Golden Gate-en. A felhők elnyelik a míniumvörös hídoszlopok tetejét. A túloldalon bekanyarodunk a Bridge View parkolójába, hogy lefotózzuk a hidat. Széteszlanak a felhők, szemközt felragyog San Francisco. A köd majd este tér vissza az óceán felől, lassan rákúszik a városra.

Északra tartunk, Stinson Beach-re, tavasszal találtak ott egy partra sodródott bálnát. Kanyargós az út, néha lehúzó, hogy elengedjem a mögöttünk felgyűlt autót. Ahogy leérünk a hegyről, végtelenbe vesző homokpart fogad. Meztláb állok a hullámseperre nedves főnyenyen. A közeledő hullám alig arasznyi, mégsem tudná semmi feltartóztatni. A jobbomon kiálló köveken tajtékosan átcsap. Kérdezzük a virslisütőtől, látta-e a bálnát. Rosszul beszél angolul, nemigen értjük, miről mesél. Sokat és átélve gesztikulál. A halott bálna megelevenedik.

A hotdogos bódé előtti padon üldögélünk, amikor egy fiatal nő magyarul köszön ránk. Andreának hívják, Berlinben született, ott nőtt fel, kamaszkorában jöttek át az Államokba. Ritkán hall magyar szót. Meghív, hogy látogassuk meg Montanában. Amerikai társa kéri, beszéljünk még magyarul, gyönyörű ez a nyelv, elképesztő ritmusa van. Ő operaénekes a Philipsburgi Operaházban, szívesen énekelne egyszer magyar nyelven. Van magyar opera?

Bartók Béla: *A kékszakállú herceg vára*. Jessye Norman is magyarul énekelte.

Prius Hybrid 1,8

Ugyanolyan, mint a Jay-é, csak nagyobb, a motorja is, a karosszériája is, a kereke is. Peter ígéri, bármikor ideadja, például október elején elrepül denveri barátjához, akkor elvihetjük. De másképp alakul, denveri barátja jön át hozzám, és ül a nyakán két hétig.

Megmutatni viszont többször is megmutatja. A csomagtartó tele kutyás cuccokkal, labdákkal, frizbikkal, tálakkal, nyakörvekkel, kefékkel, konzervekkel. A kutyát megosztva használja „a nővel, akivel együtt él”. Ígéri, bemutatja őket, de végül sem a nőt, sem a kutyát nem ismerhetjük meg, mert mire karácsonykor eljutunk hozzá, mindkettőt delete-elte. Egy puma nagyságú fekete macskája van, Tom, *aki* miután megszemlél minket, felhúzódik a galériára.

Peter az egyetem színészeti szakán tanít, és épp összekülönbözött az egyik doktorandusz csoporttal: a hallgatók szerint nem elég empatikus. Elérték, hogy Peter helyett háromtagú bizottság vizsgálta az őket, a szabályzatnak azt a pontját alkalmazva, amely a tanár elhalálozásakor lép érvénybe. Peter másik előadását viszont

annyian látogatják, hogy az órákat át kellett tenni a Kortárs Művészetek Múzeumának amfiteátrumába.

Peter legutóbbi sabbaticalját, szombatévét Berlinben töltötte, és miután hazajött, elvégeztetett egy DNS-tesztet. Szeretett Berlinben lenni, vonzódik a németekhez, a vezetékneve is németes. A tesztjéből azonban az derült ki, hogy genetikai unokatestvérei főképp zsidó származásúak, továbbá ruszinok, ukránok és lengyelek.

Karácsony harmadnapján lát vendégül minket, zöldséges-sajtos szuflét készít, és bár ő egyetlen kortyot sem iszik, van Domaine Carneros pezsgő, „by Taittinger Brut Cuvee, Napa Valley, USA, 2014.” A címkén piros betűs figyelmeztetés: „Soha ne használj dugóhúzózt a pezsgőspalack kinyitásához!”

A desszertet mi visszük, vargabéles, és amikor elmeséljük, hogy Olga, a lengyel vendégtanár szerint zsidó étel, vesz még belőle egy óriási adaggal. A gének szava, mondja komolyan, mert nincs semmi humora. Ha az ember viccet mesél neki, zavartan tőprenghet, a viccet nem értette, vagy az angolját.

Vicc *A zsidó humor nagykönyvből*: Egy ortodox zsidó Kínába, méghozzá Sanghajba utazik, és péntek este elmegy a zsinagógába. Kérdi tőle a rabbi: te zsidó vagy? Igen, feleli az ortodox zsidó. Fura, méregeti a kínai rabbi, egyáltalán nem nézel ki zsidónak.

Volvo 240-es Kombi, 1974

Nem látszik rajta a kor. Automata ez is, és ebben is van elektromos ablakemelő és tükörbeállítás, légkondi, bőrülés. A Friscóban lakó Ruth kínálja fel, van ezen kívül egy BMV 620-as terepjárója, meg egy Subaru Imprezzája. A Volvót kegyeleti okokból tartja, Ronaldé, a férjéé volt. Három hétig használhatjuk, ő addig Hawaii-on lesz. Ha itthon van, nem bírja elviselni, hogy ha kinéz az ablakon, ne lássa a Volvót. Közös életüket testesíti meg, odaül az ablak elé, és élvezi, ahogy azokkal a szép emlékekkel pettingel. „Petting the memories”, furcsa, hogy efféle kifejezést használ. Ráadásul a Volvót úgy ejti: vulvao.

Volvózöld Volvónk öreg hölgyek kedvence. Ruth kilencven elmúlt, de a szomszédunkban lakó asszonyság is benne van a hetedik ikszben. Egyik délután, amikor épp indulnánk, megállít, és elmeséli, neki is ugyanilyen autója volt, amikor kicsik voltak a gyerekei. Londonból költöztek át, a férje itt kapott állást, az autót nem hozták magukkal. Suny, gyere, itt az autónk!, kiált a kapun kilépő fülhallgatós alak felé, de az hátat fordítva indul a másik irányba.

A londoni lady háza az udvar mélyében áll, a hálósobánkból oda látunk. Mindig le vannak eresztve a rolók, nappal is. Harminc körüli a fia, az is ott lakik. Meg egy másik, idősebb, de legfeljebb ötven körüli férfi, talán a másik fia. Az néha matat a ház körül. Néha érkezik egy kezeslábásba öltözött öreg szakai, az is matat valamit. De a ház körüli éktelen tohuvabohu változatlan marad. Szerszámok, dobozok, bútorok, fadarabok, fémhálók, plusz egy örökké égő fenyőfadísz a falnak döntött roskatag ágy lábára akasztva. Nem tudjuk meg az asszonyság nevét, pedig többször elbeszélgetünk. Nagytermetű fekete kutyáját minden nap elviszi sétálni. Halloween-kor csúcsos süveget rak fel, de nem a saját, hanem a szomszéd házában fogadja a trickortreat-ező gyerekeket.

A Volvo kesztyűtartójában találok egy pár nappal korábban kiállított hatszáz dolláros számlát: a Jason's Garage-ban elvégezték a műszaki ellenőrzést, mindent rendben találtak, csupán az akkut kellett kicserélni. A számla öreges, szálkás kézírással kitöltve. Magam elé képzelem Jasont, akihez lassan ötven éve jár a Volvo ellenőrzésére.

Baudrillard infantilis és kegyetlen gyerekijesztgetésnek nevezi a Halloween-t. Két kisgyerekünkkel végigjárva az utcánkat, egészen nevetséges megállapítás.

A szomszédban a sötétkék Teslások a garázsuk előtt fogadják a jelmezeseket, a másik irányban két házzal arrébb az előkertbe kiakasztott zizegő kék-fekete pók jelzi a fogadó szándékot. A harmadik szomszédban német nő lakik, a negyedikben kínai házaspár. Kisebbik gyerekünk Triceratopsz-jelmezben, a nagyobbik Chita, a jaguáréban. Mi is fontolgatjuk, hogy beöltözünk, aztán leteszünk róla.

Halloween másnapján Jay-nek mutatják a gyerekek a kosárnyi cukorkát, csokit, mütyüröket. Nálam kétszázötven voltak, újságolja Jay ragyogva. Mutatja a fényképet, szőke parókában, piros ruhában, igen kacéran mosolyog. Ez nem boszorkány, mondom. Afféle, mondja.

A Volvo első útja felvisz a hegyre, Katalinékhöz, ahol este héttől magyar rendezvény. A Volvo jól bírja, majd csak lefele fullad ki a szervója, jobban kell nyomni a fékpedált.

Katalin atomtudós, szigorú, kemény nő, imponáló tudományos karrierrel a háta mögött. Ma is meghatározó a szava az egyetemen, Peter is jól ismeri, majdnem megkapta a Nobel-díjat, meséli róla. Az esten megismerkedem Katalin férjével, keveset tud magyarul, de lelkesen hotyvatyozik. Italt tölt a vendégeknek, kiviszi őket a teraszra, megmutatja az esti öböl panorámáját, közben rágyújtanak egy cigire, valószínűleg füvesre. Mindenki vidám, sokat nevet. Mellettem két magyar nő beszélget: Nem jössz holnap LA-be? Hétvégén akartam, de mehetek holnap is. Menjünk együtt, tudunk kárpulozni.

A Carpool, magyarul telekocsi-mozgalom a második világháború idejéből való. „Hitlerrel autózik, aki egyedül autózik”-feliratú plakátokkal buzdítottak üzemanyag-takarékosságra. Carpool lane-nek nevezik az autópályák belső sávját, ahol csúcsidőben csak azok az autók közlekedhetnek, amelyekben a vezetőn kívül más is ül. Hőkamerákkal szűrik ki azokat, akik embernagyságú bábukat ültetnek maguk mellé. A büntetés tetemes.

Honda CR-V 1,9

Nancyt Jay szerezte nekünk. Nancy szerez biciklit, teniszütőket, játékokat, gyerek-csizmát, deszkát, csavarokat, matracokat az emeletes ágyhoz. Egyik reggel beállít húsz kiló liszttel, áttérünk az otthoni kenyérsütésre. Nemcsak felajánlja az autóját, de ha hosszabb utakra megyünk, szállást is szerez valamelyik ismerősénél.

A CR-V Eco-módban is jól bírja az emelkedőt. Három óra alatt Ukiah-ban vagyunk, Vergilia vár sokszobás házában. Ma már csak ketten élnek benne az élet-társával, akinek szintén van egy nagy háza a közelben. Sucky-val, a kutyájával hamar megbarátkoznak a gyerekek. Meguzsonnázunk, aztán indulhatunk, nagyjából másfél órát kell továbbautózni. Vázolja az útvonalat, hol kell lassítani, hol kell nagyon figyelni, merre fog éles szögben letérni, merre lesznek kikerülendő kátyúk.

Fél óra után elérjük az erdő szélét, innen köves az út. Újabb félóra után kóddal működő sorompóhoz érünk, Vergilia kiszáll, odajön hozzánk, és közli, visszafelé a sorompó automatikusan felemelkedik, nem kell bepötyögni a kódot. De azért jó, ha tudjuk: 1874. Innen kezdve övük az erdő. Varázslatos fél órát autózunk a tóig.

1874-ben talált rá John Leonard. Azelőtt az északi pomó indiánok laktak ezen a vidéken, egész biztosan eljutottak a tóhoz is: az indiánok a táj minden betűjét elolvassák.

Leonardéktól Vergilia szülei vették meg a birtokot. Átalakították az istállót, felépítettek még három házat. A legkisebbikben mi lakunk majd.

Hajnaltól, ahogy kinézek az ablakon, öszvérfülű szarvasok, mókusok, borzok bókászának szanaszét. Az Édenkertben érzem magam. Később felkelnek a gyerekek, elmegyünk sétálni, az őzek valahogy úgy néznek ránk, ahogy a kínai rabbi méregethette az ortodox zsidót. Csokikérgű mexikói almafák szegélyezik a tó körüli ösvényt. Itt-ott óriások, vörösés kérgű sequoiák. Az egyikben odú, kényelmesen elférünk benne mind a négyen. A tó fölött eltévedünk, jobbnak látjuk, ha visszafordulunk. Lent a parton terebélyes datolyaszilvafa, most érik a termése. Semmihez sem hasonlítható csend. A hasonlatok kikoptak a beszédünkből. Amikor vízre tesszük a kajákat, és bevezünk a tó közepére, hosszú percekig ülünk mozdulatlanul. Este közös vacsora a nap folyamán összegyűlt családdal, country zene, hegedű, gitár, zongora. A két tepsis vargabéles percek alatt elfogy.

Másnap migrén, késő délutánig fekszem az ágyban. Szemerkélő eső, a gyerekek és Éva az Istállóban, Vergiliák házában tölti a napot. Estére átmegyek én is. Míg Éva és a gyerekek Vergilia unokáival és az unokák kutyáival a fenti szobákban játszanak, mi a nappaliban teázunk Vergiliával. Megkérdezi, mi a foglalkozásom, aztán mintha nyersanyaggal szeretne szolgálni, mesél a családjáról. Nagyapja SS-tiszt volt, SS-Standartenführer, ezredes. Az egyik fia, méghozzá Vergilia apja zsidó lányt vett el feleségül, el kellett menekülniük. Japánon keresztül akartak Amerikába jutni, ott rekedtek, Vergilia Kiotóban született. Apja szerette az antik költőket, ezért lett ő Vergilia. A háború után Kaliforniában telepedtek le. Előtte évekig hányódtak. Vergilia anyját annyira megviselték ezek az évek, hogy beleőrült. Vergilia legnagyobb lányának tízéves fia autista, ne ijedjek meg, ha üvöltözni kezd. Úgy látszik, az elsőszülöttekkel van valami örökletes baj. Mindig is foglalkoztatta a családja, emiatt utazott Németországba, a keleti felébe, NDK-ba, meglátogatta rokonait, akik miközben tartottak tőle, megvetően beszéltek vele. Nem érti, miért. Miért tartották maguknál kevesebbnek, rosszabbnak, bűnösebbnek? Mihez mérték őt? És mihez mérték magukat? Egyszer csak átvált németre, mintha énekelne: Gibt es auf Erden ein Maß (van mérték a földön)? Nagyot sóhajt, németül folytatja a történetét. Két évet élt az NDK-ban, aztán visszatért, megházasodott, férjével felépítették a házat, beindítottak egy játékgyárat, született három lányuk, akik felnőttek, és elköltöztek otthonról, mert nem bírták a meleget, de lehet, más volt az oka. A férje meghalt, ő egyedül maradt. Most van végre valaki mellette, de a lányai ki nem állhatják. Schwer, es ist mir schwer gefallen, vagyis nehéz.

Reggel nem vár meg, egyedül siet el, pedig megbeszéltük, hogy együtt megyünk vissza. Megduzzadtak a patakok, alattomosan kavargó tócsákon hajtunk át. Ahogy kiérünk az aszfaltútra, szemben, a Sierra Nevada tetején fehéren világít az

éjjel lehullott hó. Idelent még tart a kései nyár, ragyogó vasárnap délelőtt, az út két oldalán borgazdaságok és kannabisz-ültetvények invitálják az utazókat. Ahogy van borkóstolás, ugyanúgy van marihuána-kóstolás is.

A CR-V 1,9-es útfekvése hihetetlenül biztos, az erdei út gödreit észre sem vesszük. Rájövök, akár a kutyák és a gazdáik, az autók és a tulajdonosaik között is fennáll a hasonlatosság. Nancyvel, akár a CR-V-vel biztonságban vagyunk. Nem tudom, miért ragaszkodik hozzánk. Talán mert mi is szeretjük őt. Az egyenessége, a nyíltsága, a nagylelkűsége miatt. Hálaadás utáni héten meghív magához, úszhatunk a medencéjében. Nyugdíjasoknak épült kis faluban lakik Silverwood fölött, ezer dollárt fizet havonta. A mi lakbérünk ennek majdnem a triplája.

A CR-V igazi menettulajdonságait Judyék házánál mérhetem fel, Twain Harte-ban. Legalább húszszázalékos emelkedőn kell felmennem, illetve rükvercbe leereszkednem.

Twain Harte kiköpött Twin Peaks, hallani vélem Badalamenti zenéjét, amikor elhajtunk a városka névtáblája mellett. Mark Twain és Bret Harte, a városka két névadója gyűlölte egymást, viszont ugyanaz volt a kedvenc kirándulóhelyük. Judyék lánya ENSZ-megfigyelőként járt kétszer is Erdélyben, innen a meghívás. Az erdőben van a házuk egy bekerített tó fölött, maradjunk, amíg akarunk, ők csak hónap végén használják.

A földszinten biliárdasztal, az emeleten kandalló, zongora, a teraszon grillsütő. A gardróbban kétliteres gines, konyakos, whiskey-s üvegek, megpakolt borrhacsok a nappaliban, a konyhában roskadozó szekrények, dugig tömött fridzsider. Reggel szürkemókus ébreszt, kéri, hogy töltsük tele az ablakpárkányra kikészített mókustáppal az etetőjét. Egy szarvas feljött a teraszra, mert elfelejtettem behajtani a lépcső aljában a rácsot. A tó úgy keletkezhetett, hogy egy kábé száz méter sugarú kőgolyó zárta el a patak útját. A domború kő előtt a tó, mögötte irtatlan mélységben kiszélesedő völgy, távolabb, nagyjából kétszáz mérföldre az óceán.

Amikor Twain Harte-ból átautózunk a Yosemite Parkba, átszeljük a Sierra Nevada sivatag déli csücskét. Egy mellékúton rövidítünk. Az utunkba kerül kis várost Hawthorne-nak hívják, háromezer-kétszáznyolcvanegy lakója van, olvasom a várostábláról. Elképesztő rendben sorakozó alacsony házak a város peremén. A sok-sok Danger-feliratból meg a különleges szellőzőaknákból sejteni lehet, mi rejlik itt: a világ legnagyobb hadianyag raktára. A város másik szélén tiszta vizű tó, Walker a neve, csípősen hideg. Száz évvel ezelőtt még felért a kertekig, de az öntözések miatt lecsökkent a szintje, ráadásul a vízhiány miatt a tóban felgyűlt sók kiölték a halakat. Most folyik az életre keltése: tizenkét környékbeli patakot vezetnek bele, remélik, nemcsak a víz emelkedik majd, hanem a halak is visszatérnek.

A várost alapító Lucas Hawthorne sheriffnek a környék kovaföld-kitermelői között nagy lehetett a respektje. A kovaföld a dinamitgyártás alapanyaga. Ma már nem gyártanak dinamitot, nem tartós, egy idő után ellenőrizhetetlen lesz.

Dodge Grand Caravan 3,3 AT

Elmondom, hogyan képzelem Baudrillard-t. Első generációs értelmiségiként folyton bent ül a szobában, ha kimozdul otthonról, mindenhova taxival utazik. Kisdiák

korától internátuslakó. Ha szüleihez hazalátogat, bent ül a lesötétített, hűvös szobában, lámpafénynél olvas, nagyobb korában olvas és cigarettázik. Az úgynevezett természet hidegen hagyja, sőt, riasztja. Soha nem járt mezítláb. Soha nem állt meg terpeszben a domboldalban vizelni, egyebekről nem is beszélve.

Kérdem Philiptől, járt-e Erdélyben. Nem, ott nem járt, de a környéken igen, volt egy magyar barátja, Wagner Nándor, a szobrász.

A sötétbarna Dodge-ot Philipék bérelték, hogy kivihessenek minket Franékhoz, a Sonoma-völgybe. Hétüléses egyterű, a középső ülés, akár a *Csillagok háborúja* droid harcosai, összehajtogatható.

Philip Hawaii-ban született, Diane, a felesége Los Angelesben. A második világháborúban, az úgynevezett *japántalanítás* során mindkét családot elűzték. Százhuszezer japán származású amerikai deportáltak Kaliforniából a mocsaras vagy a sivatagos helyeken felállított barakkokba. Nem lehet csodálkozni, ha Philip drámái, filmjei innen veszik alapanyagukat.

Diane jól vezet, bár errefelé nem kell bravúrosan előzni, nincsenek nehezen belátható kanyarok, sem rossz utak. Nem a svájci makulátlan aszfalt, de nem kátyús.

Roosevelt elnök nem akarta aláírni az internálást kimondó rendeletet, de végül az egyre erősödő népharag miatt mégis megtette. A népharag mindig egyre erősödik, ez a természete. Háborús övezetté nyilvánították a nyugati partot, és a kretén George Wait tábornok átvette a hatalmat. Philip szülei már nem élnek, de Diane édesanyja még igen, és bár emlékezete tökéletesen működik, nemigen beszél azokról az időkről. A gyerekei sem tudnak mit kezdeni skizofrén terhükkel: ők már igazi amerikaiak, vagyis miközben áldozatok, aközben elkövetők is.

„Si pour nous la société est une fleur carnivore, pour eux l'histoire est une fleur exogène.” Számunkra a társadalom húsevő növény, számukra a történelem exogén növény. Ezt a mondatot az angol fordító értette félre. „If, for us, society is a carnivorous flower, history for them is an exotic one.” Az exogén nem exotikus, hanem külső hatásra kialakuló. Például a fagyöngy exogén növény.

A történelem amúgy sem növény, inkább állat. Kullancs, ilyen-olyan gyógyíthatatlan kór terjesztője.

Mi a megtestesítője az amerikai létnek?, kérdezi Baudrillard.

Talán a száguldás?, kérdez vissza Philip.

A szabadság?, kérdez vissza Diane.

A végtelen?, kérdez vissza Éva. Mindenki bólogat.

Felidézem, hogy az úgynevezett forradalom után, amit én mindig úgynevezett nélkül hozok szóba, mennyi minden elveszítette jelentőségét. Nem tűnt fontosnak. Nem volt már értelme. Megváltozott a tér. A terünk. Nem volt fontos az orientációs pontok megtalálása, a dolgok eredete, pontosan betájolható helyük.

A Sonoma-völgy Kalifornia Tokaja. Haraszthy Ágoston gróf, az itteni első borkaszás megalkotója is hozatott tokaji szőlőket. Szőlészete ma is működik, igaz, ma már francia borász a tulajdonosa. Azonban gondosan ápolja a magyar alapító legendáját. DNS vizsgálatot is kért a szőlőkről, és bebizonyosodott, hogy valóban, vannak tokaji szőlő ősök is.

liforniába a nagybátyjához, elvégezte a pszichológiát, ledoktorált, aztán átvette nagybátyja gazdaságát. Mondom neki, Szucsuráj a kedvenc kisvárosunk, át szoktunk járni Zaosztrogból, a másik kedvencből. Ettől kissé felélénkül, előadja, hogy hajnalig tartott a tegnap délben kezdődő muri, és bár volt felszolgáló személyzet, nekik is fent kellett maradniuk.

A nagy rumliban a mosdó is bedugult, így mielőtt eljövnenek, a saját lakásuk végébe engednek be. A falon bekeretezett fotót pillantok meg: Szucsuráj, a kikötő felől. A parton virágzanak az agavék, villanyoszloponyi virágoszlopok erekciója több száz méter hosszan az út mentén.

Honda Akkord 2.0i Elegance

Közel húszéves, de mintha csak nemrég vásárolták volna. Sötétzöld, majdnem mélykékbe forduló. Igazi koráról legföljebb a kesztyűtartóban, ülészebben, kisebb-nagyobb rekeszekben felgyűlt tárgyak tanúskodnak. Főképp női holmik.

Ilma a legjobb erdélyi magyar színházban játszott. Új dimenziókat adott a színháznak. Felemelte, hiszen *a földi dimenziókat az adja, hogy az égiekhez mérjük magunkat*. A színházat akkor hagyta ott, amikor nem engedték el a londoni gálára, ahol azt a filmet vetítették, amelyben első filmfőszerepét alakította.

A színház már nem hiányzik neki. Az IT-szakmában helyezkedett el, folyamatosan képezi magát, jól keres.

A Volvóban, annak ellenére, hogy bőrülése volt, semmiféle illat nem érződött, itt minden kis gödörbe, repedésbe, kráterbe, anyaghibába, mikroszkopikus érdeségbe beleragad, megtapad egy-egy emlékmolekula. Olyan ez az autó, mint egy Ilmáról készült fénykép: ugyanarra a fotópapírra többtucat kép van ráexponálva. Az okos, a bájos, az eltökélt, a tudatos, az ösztönös, a félénk, a kétségbeesett, a határozott, a kislány, a díva. 140 lóerős a motor, finoman húz, a karosszéria sportos vonalaiban nemes elegancia. Kipróbálok, mit jelent az 1-es és a 2-es fokozat, de nemigen érzek különbséget. A legegyszerűbb, ha mindig a D-be húzom a váltókart.

Amikor Oaklandbe költözött, két nap alatt autózott át Chicagóból. Egy parkolóban szunnyadt pár órát. Reggel kilencre beért az állásinterjúra, felvették. Az autóban máig érződik annak a hosszú útnak az izgalma és a beteljesülés boldogsága.

Pacifica, oda menjünk el, javasolja, amikor elhozza az autót. Tavalyl ilyenkor egy csapat ritka bálnát látott ott, vagyis delfint, mert angolul ugyan bálna, pilot whale, magyarul viszont gömbölyűfejű delfin. Ritkán úsznak fel ennyire északra, de hátha szerencsénk lesz.

Útközben a nagyobbik gyerekünk elmagyarázza, hogy a delfin fogas cet, a bálna szilas, de mindketten cetek. A gyilkos bálna fogas, ezért találóbb a kardszárnyú delfin elnevezés, felszólít, mi hívjuk úgy.

Pacificában alig kapunk szabad helyet. Elsétálunk a móló végéig, tömött fűtőkben horgásznak férfiak és nők. Fókák kéregetnek a vízben, hátukra fordulva nyújtogatják mellső uszonyukat, türelmesen várnak pár pillanatig, és ha semmit nem dobnak be nekik, akrobatikus mozdulattal lebuknak a vízbe, majd arrébb ismét próbálkoznak.

Tovább hajtunk, és egy néptelen parkolóban újból megállunk. Lemegyünk a partra. Senki. Levetkőzünk, beszaladunk a vízbe, de csak pillanatokra. Leülünk egy homokfal tövébe, a gyerekek fentről ugrálnak a puha és meleg gödörbe. A vízben fekete kövek, lapos a tetejük. Az aljukig nem lehet lelátni. Mintha a mélybe ágyazott kőoszlopok volnának, készülő híd pillérei.

A homok alig láthatóan bugyborékol, amikor a hullám visszacsorog róla. Apró gázlőmadarak rohannak a visszavonuló hullám nyomában, felcsipkedik a láthatatlan rákocskákat. A kisodródott nagyobbakra sirályok csapnak le, heves csatákat vívnek egymással.

Két férfi közeledik, kigyúrt, fiatal atléta, hátrább idősebb, szikár, hosszútávfutóalkatú. A dalián rövidujjú szűk póló, vastag, csillogó karóra, bal felsőkarján mobiltartó mobillal. Ahogy eléri a parkolóhoz vezető ösvényt, megáll, előrehajol, mélyeket fújtat, teljesen kivan. Az idősebb nem áll meg, fut tovább. A fújtató a parkoló felé int, aztán lemondóan a másik után indul. Nem tudni, meddig bírja még.

Neked a színpadon a helyed, nem hagyhatod abba.

A nappalinkban beszélgetünk, fél köbméter játék között törökülésben a perzsaszőnyegen. Ilma arcán biztos tudás, amelyen gyermeki eltökéltség üt át.

Ő soha nem volt ösztönös színész, ő minden szerepet alaposan átgondolt. Ma már nem tudna azokkal a fogalmakkal gondolkodni. Mi a rossz, mi a jó, mi az árulás, mi a bűn, mi a magány, mi a szolidaritás, ezekre a kérdésekre nem tudna válaszolni. Régi énje átalakult. Teste-lelke jól van itt, ebben a térben jobban érezni, jobban sejti, jobban kitapinthatja, mi az, amit születésével magával hozott, ami beleíródik a térbe, vagyis halála után is megmarad.

De hát a szerepeiddel nagyon sok emberbe beleírtál valamit, mondjuk neki szinte egyszerre.

Hangja lágyabb lesz, lelassulnak mozdulatai. És elmesél egy történetet, amelynek végén az is kiderül, hogy most a közelében van egy kérdések és válaszok nélküli állapotnak, amelyet a kérdések és válaszok nélkülisége miatt akár teljességnek is lehet nevezni.

Elhallgatunk. Valahogy a kimondhatatlanról kellene minden beszélgetésnek szólnia.

BMW E39 528i

Tom megengedhetné magának, hogy új autót vegyen, de megtartotta a tizennyolc éves, krémszínű BMW-jét, soha nem hagyta cserben. Meg aztán Tom nem költ felesleges dolgokra. A környék legismertebb jötevője. Mint egy apostol, akit azért választottak ki, hogy adakozzon.

Az öbölre néz az egész dombtetőt elfoglaló háza, az ablakokból Vallejo-tól Palo Altóig belátható a Bay Area. Friss péksütkkel vár minket. Végigvezet a házhoz, megcsodáljuk az intarziás ajtókat, az átriumos belső udvart, megmutatja a hálószobát is, ahol a vállalkozásának agya, két hatalmas kompjúter magasodik az íróasztal mellett. Dolgozószobája amúgy kint van a nappaliban, az étkezőpult ablak felőli sarkában. Állva intéz mindent, irodáiban sincsenek székek. Aki leül, hamar megöregszik, mondja.

Kérdezem tőle, miért csinálja?

Aki ad, az kap is.

Ilyen egyszerű?

Otthon gyakran hallotta ezt a mondást, talán mert papi családból származik. De ő nem csupán az evangéliumra hivatkozik. Amikor a hetvenes évek elején belevágott, ezt a banálisnak tűnő elvet követte. Elsőként jelentkezett minden felhívásra, pénzzel, munkával támogatott jótékonyági szervezeteket. Munkanélkülieket, csökkent képességű embereket, rászorultakat alkalmazott cégeinél. Részt vettek az Űdvhadsereg összes rendezvényén, ételmezt osztottak, segélycsomagokat szállítottak, kalákában házakat építettek. Ez akkora reklámot jelentett, hogy néhány év múltán elsőnek ők jutottak eszébe bárkinek.

Hatvanöt, saccolom meg a korát, nevet: három hónapja múlt nyolcvan.

2,5 literes, 230 lóerős a BMW, '93-as évjárat, az angol *Auto Express* a világ legjobb autójának nevezte. Az Accordal követjük, nem kell messzire menni. Margó születésnapjára ugrunk be, ha jól értettem, Tom anyósa.

Margó közel százévesen is sármos, beleváló nő. Elképesztően friss, hoz plusz tányérokat, szel a tortából, gyümölcsrel kínál, amikor megtudja, honnan jöttünk, elmesél egy történetet 1938-ból. Berkeley-be járt egyetemre, akkoriban már a mérnöki karra is jártak lányok. Egyik tanára, Szócs Ádám Erdélyből vándorolt ki, vasútmérnök lett, bent maradt az egyetemen tanítani. Csak utólag hallott arról, hogy Bolyai János matematikus fia lett volna. Ádám ilyesmiről neki soha nem mesélt. De tény, hogy nagy koponya volt. Az ő szabadalma a vákuumfék, de sok egyebet is feltalált. Majdnem ötven év volt Margó és Ádám között, amikor egymásba szerettek. Titkolták, mert Margó szülei kétségbeestek volna. Ádám Alamedában kibérelt egy kis lakást, ott találkoztak. Leeresztették a rolókat, de nem teljesen, szerették, ha maradt némi fény a szobában. Ádám a testek működését is úgy ismerte, akár a gépekét.

Margó szeme előtt megelevenednek emlékei, arca kipirul, lélegzete felgyorsul. Váratlan vallomását csak kevesen hallgatjuk, a többség egy András nevű idős férfi köré csoportosul. Andráson több számmal nagyobb öltöny, virágmintás, széles nyakkendő. A sok buzit nekem miért kell nézni, vissza fogom kérni a jegy árát. Úgy van, úgy van, zengik a többiek.

Különös volt Margó története már csak azért is, mert az utóbbi két évet Bolyai János jegyzeteivel töltöttem. A Teleki Tékában található tízezer oldalnyi feljegyzés digitalizált másolatát vittem magammal mindenhová, és épp itt Berkeleyben jutottam a végére. Amikor 58 évesen, 1860 januárjában szinte teljes elhagyatottságban meghal, vajon a mellette kitartó szolgáló, a harmincvalahány éves Szócs Júlia valóban várandós volt? És ha igen, mi lett a születendő gyerekkel? Vajon az a Szócs Ádám, aki a Berkeley Egyetemen tanított, lehet-e Bolyai János fia? Otthon efféle feltételezéssel aligha foglalkoznék, itt azonban minden hihetőbb. Talán mert a hazugság fogalma tulajdonképpen ismeretlen. Egy hónap után már élveztem, hogy nem kell kitalálnom, mit kell hazudnom, hogy azt értsék, amit mondani akarok.

Egyszerűbb nem hazudni.

Jim Jarmusch *Stranger Than Paradise* (Florida, a paradicsom) című filmjében, Éva, a magyar lány – akit Bálint Eszter, a legendás Squat Theatre tagja, a színházalapító Bálint István lánya alakít –, Budapestről megérkezik Amerikába, kazettás

magnóján egyetlen felvétel, azt hallgatja rendületlenül: „I put a spell on you”, éneklő Screamin’ Jay Hawkins. Megigézlek, elbűvöllek, az enyém vagy, a tied leszek.

Subaru Outback 2,5i

Van, ami az álom által nyilvánvaló, mondja valaki álmomban. Kint a teraszon vagyunk, melegen süt a nap. Onnan látom, hogy a ház előtt áll a bordó Subaru, Papriék ajánlották fel, az alattunk lakó indiai házaspár, legyen mivel Carmelbe mennünk. Valahonnan tudom, hogy japánul a Fiastyúk neve Subaru. Erre Papri már mondja is hindiül: szaat szundar vasz-tu-on ka-szoma-ah, szó szerint a hétmellű gyönyör. Minden átmenet nélkül Évával az autóban ülünk, illetve lebegünk, az üléseket állítgatjuk, keressük a legkényelmesebb szöveget és magasságot. Meglep a tágasság, a beltér lehetőségei első ránézésre is szédítőek, a sok rejtett zug egyben az el nem rejtettség harsány hirdetője. Ha a megfelelő gombot húzzuk vagy nyomjuk, az ülések azonnali kívánt módon átalakulnak. Ágy lesz belőlük, majd fotel, majd amolyan konyhai sámlí. Végül ismét ágy. Csókba kapaszkodva tartjuk egyesbe az ülések táncától ringatózó karosszériát.

Arra ébrednek, hogy bekapcsolt az alagsori mosógép centrifugája, döng a ház, egyre erősebben. Aztán csend. Később olvassuk a hírekben, hogy földrengés volt. Évente háromezer az érzékelhető rengések száma itt Berkeley-ben. Annak valószínűsége, hogy a következő húsz évben egy 7,5 magnitúdójú földrengés rázza meg a vidéket, harminc százalék. Ennek ellenére Kalifornia az egyik legvonzóbb amerikai állam, és mivel a legnyitottabb is, akik ideköltöznek, szintén nyitott szellemű polgárok, amiktől még nyilvánvalóbb lesz a nyilvánvaló.

Régenre a magnólia mellett a meggyfa is virágba borul. A második udvarban rügyezik a diófa. A lombhullatók lehullatják levelüket, és aztán rögtön elkezdik a rügyezést. Nincs hibernálás. A ciklikusság érzékelhetőbb, nyilvánvalóbb. A tavasz nem a hosszú tél utáni feltámadás. A ciklikusság maga az élet. Amikor a levelek lehullanak, az utcák megtelnek fénnel, és lent a fák alatt virágozni kezdenek a kakuszok, az íriszek, a mezőszépék, a papagájvirágok, a sárga jácintok, a golgotavirágok, a trópusi iszalagok.

Nincs gyász. Az elmúltat nem kell gyászolni. Nem tart fogva a múlt. Értelmetlen vele foglalkozni.

Bolyai János úgy cáfolja meg a párhuzamosok kétezer éves tételét (egy egyeshez adott pontból csak egy párhuzamos húzható), hogy nem használja a párhuzamos szót. Kurt Gödel, aki ismerte Bolyai munkásságát, forradalminak tartja ezt a bizonyítási módszert. Ellentmondást viszünk be az új rendszerbe, ha a cáfolandó elmélet legkisebb részletét is felhasználjuk.

Amerika igazi szelleme mindig a perifériára húzódik, mondja Jacky, aki a São Paulo és University sarkán lakik egy sárga sátorban, és épp Deleuze-t olvas.

Ford Mustang 2,3 EcoBoost

sok a hármásra, meg a hongkongi nő a gyakorló pályára. Tizenkettőkor érkezik Andrew bácsi, aki már alig bír járni, ezért szökdel, mint egy szöcske, miközben az unokájával játszik.

Ha csak hármásban jövünk ki a két fiúval, a gyakorló pályára után átmegyünk az alagúton a játszótérre, majd vissza ugyanott, és hazafelé tartva végigillatozzuk kedvenc rózsáinkat. A négyes pálya előtt találtunk egy tövistelen, azaz növénytanilag helyesen mondva: tüske nélküli rózsát, a neve Eva. Ami azért is különösnek tetszik, mert Géczy János, a legnagyobb magyar rózsaszakértő könyvéből tudom, hogy Szent Jeromos rosa mysticáján Éva a tüske, Mária a virág, „Eva spina, Maria rosa”. Viszont, pillanatnyilag elárvultan, mindhárman megörülünk neki, sorban állva szagolgatjuk.

Ha kérdik, honnan jöttünk, azt feleljük, Transsylvania. A játszótéren a gyerekeket elkísérő nő a férjére néz, és meglepetten felkiált, azt hitte, az egy képzeletbeli ország. Akárcsak Drakula, felelem. Nevetünk.

A Rózsakertbe vezető utca is a Rózsa nevet viseli. Majdnem az öböl partjáról indul, leágazik a Hopkinsról, felfut a Rózsakertig. A Scenic-kel való találkozás után következik kedvenc fenyőfánk, alatta garázs, ajtaja mindig nyitva, mert nem fér el benne a W115 LANG márkanévű, vajszínű, állólámpás Mercedes. Jön a mindig ugató husky, következik a magnóliás ház, a vászontetős fehér Buick Skylark GS-sel. Innen kezdve viszont csupa elektromos autó szegélyezi sétánkat: a kétajtós kék BMW i3 a mamutfenyős háznál, a szürke Tesla Model X a kacsás háznál, a fehér Nissan Leaf a kőbékás háznál, a fehér Chevy Bolt a szemközti pagodás háznál, és két Toyota, egy narancssárga és egy fekete a sarki garázs előtt. A Teslánál előbb megnézzük az autót, aztán megnézzük a kacsákat. Négyen vannak, az egyik olyan kövér, hogy alig bír kitotyogni a sekély medencéből. Barackszínű uszkár üldögél az ablakban, soha nem láttuk az udvaron, Baudrillard-nak keresztem el, de később kiderül, Chuk-nak hívják.

Berkeley Rózsadombján lakunk, az öbölpart a szegényebb rész, a dombvidék a gazdagoké. Amit a városvezetés akként ellensúlyoz, hogy az iskolai körzetek nem koncentrikus sávok, hanem sugaras csíkok, vagyis ugyanabba az iskolába jár a lenti szegény gyerek és a fenti gazdag.

A Rózsakert bejárata előtt piros Mustang áll, a gyerekek rendszeresen megbámulják. Egyszer épp ott áll a gazdája, aki megkérdezi tőlük, akarják-e belülről látni. Bólogatnak. A férfi kitarja az ajtót, int, hogy szálljanak be. A gyerekek nem ülnek be, kintről kukucskálnak. A kormányon annyi a billentyű, mint egy Forma 1-es versenyautóban. A pasi újra szól, hogy nyomás, szálljanak be, a fiúk nemet intenek, a férfi kissé ingerülten bevágja magát, sértetten elhajt, ércesen szétreped előtte a levegő. A kisebbik fiú a fölére szorítja tenyerét. Egyöntetűen megállapítják, a Tesla a legszebb amerikai autó.

Mazda Miata MX-5

Jim *miárán*ak ejti, vagyis inkább úgy, *májárá*, amiben benne van az is, hogy az övé. Nem adja ide, de nem is férnék el benne, csak kétüléses. Viszont levisz az alagsori garázsba, beleülhetünk, tekergethetjük a kormányt, nyomogathatjuk a

pedálokat meg a gombokat. Kétliteres motor, háromszáz lóerő, Steptonic automataváltó, a dinamikus menetstabilizáló rendszer az ezüst színű gombbal kikapcsolható, onnantól a pilóta szintizta vezetési élményét semmiféle automatika nem befolyásolja. Az egyik legkedveltebb sportautó. Az övé vászontetős, ezért kell a karvastagságú kőberváz.

Jimnek van egy égszínkép Subaruja is, azt sem adja kölcsön, de kéthetente jelentkezik, és elvisz valahová. Szeret vezetni, és rajong a gyerekekért. Velünk kevesebbet beszélget.

Miközben komppal megyünk át Friscóba, elmeséli, hogy gyerekkorában egyszer a Queen Mary-n utazott a szüleivel. Az volt a hajó utolsó útja, azóta már csak szállodaként fungál. Megkérdezem, hogy ez az a Queen Mary volt, amelyik a háborúban csapatszállítóként is szolgált (és olyan gyors volt, hogy a németek nem tudták utolérni)? Félreérti a kérdést, de hogy házas (married), feleli arcát eltorzító viszolygással, elég volt fél év belőle.

A Chabot Űrmúzeum Oaklandtól félórányi autótút a Skyline sugárúton, házszáma épp 10000. Mintha egy városnak csak a központját építették volna fel, a centrum centrumában gigantikus kupolájú székesegyház, amelynek tornya nem az ég felé, hanem a föld alá nyúlik: ott van a többszintes parkoló. Baudrillard egész Amerikát szimulákrumnak tartotta, Las Vegast a szimulákrumok legtökéletesebbikének. Az élet egyetlen jele: az autó, írja. Nemcsak az életé, hanem a kultúráé is. Az amerikaiak életük összes eseményét az autóhoz kötik, attól válik valami létté, hogy része lehet az autózásnak: a sietős reggelik, a drive-in menük, a mozik, a lakodalmak, a templomok, a halottas menetek autófüggő rítusok.

Amikor a 95-ösön utaztunk a Yosemite felé, és Éva vezetett, amíg bírta a szemem, Baudrillard-t olvastam neki. Minél ragyogóbb egy szentencia, annál hamissabb, gondoltam. Vagy inkább: pontatlanabb. Az autó számunkra érzékelhetőbbé tette a mértékeket. Segített a látszatok erőszakossága alól kiszabadulni. Bolyai radikálisan új térelmélete egy addig nem ismert mérték megtalálásán nyugszik.

A sivatagot eltagadó szimulákrum az elrejtett csend el nem rejthetőségét adja tudtunkra.

A bálnák mutatják az óceán igazi dimenzióit. A tér: viszony. A tér maga a térbeliség.

Jim visz ki a reptérre is. A kék Subaru tetőcsomagtartót is felszerelt, hogy elférjen az összes bőröndünk. Az egyikben semmi más, csak egy összecsukható kerékpár, tőle kaptuk emlékebe.

A reptérre vivő autópályaszakaszon Jim megint tud kárpulozni, már egészen megszokta, mondja, hiányozni fog neki.

A visszapillantóból követem, ahogy a háromszintes csomópontnál lekanyarodva, elhagyjuk Berkeley-t. A visszapillantó-tükör alján figyelmeztető felirat: Objects in this mirror may be closer than they appear! A tükörbeli képek mérete eltérhet a valóságostól.

KUKORELLY ENDRE

Az elefánt lapos

MESÉSCH INDIA

„A semmittevés álma rám terül”
Rabindranath Tagore: *Áldozati ének*, Dsida Jenő fordítása

„Mindjárt adok egy kendőt!”
Cs. M.

Kiszállsz a buszból, és megcsap – minden. Meleg, szag, tülekedők. Kiszállsz, jó, de visszazállni sem volna rossz a légkondi miatt. Itt most semmi újról nem lesz szó, aki Indiáról újat-mélyet akar megtudni, más szövegeket olvasson. Olvassa Ananda K. Coomaraswamy *Hinduizmus és buddhizmusát*. Utazzon oda. Vigye magával a könyvet, még ha csak néhány oldalt olvas is belőle – úgysem fog megtudni semmit, mivel csak *odament* és nem *ott volt* eleve. De senki kedvét nem akarom elvenni: szinte sehol sem vagyunk *ott*, szinte mindenhová *odamegyünk*, ha már úgy érezzük, hogy mindenképp oda kell mennünk, és nem tudunk ellenállni. 2019. január közepén Indiába repültem. Hogy miért? Ne tudnék megülni egy helyben? Vagy mert ott olyankor meleg van? És mesés? *Tükbé?* Nézzek utána annak, hogy mi a szanszkrit Véletlen? Persze India nagy dolog, kár kihagyni – amivel nem azt akarom mondani, hogy így már megvolna. Mintha pár napig Szicíliában tartózkodva azt gondolnád, hogy Európában jártál! És hát, igazából mi van *meg?*

Szombat, utazás. Hajnali négy óra 1 percre állítom az órát, 4-kor felpattan a szemem, ez a katonaság óta így van. Doha, Qatar, átszállás, gazdag arab nők burkában, indiai személyzet pucol, visszataszító, steril reptéri konzum. Chennai/Madras, 20.30 van otthon, itt hajnali 1, már fél órája Indiában vagyok. Délkelet, Tamilnádu. Helyi 4-kor fekszünk le Mahábalipuramban. Másnap Mamallapuram. *Malla* = birkózó. Rád dől, leteper a kulőr. Tömegesedés, hulladék, alattomosan szurkáló rovarok, szagegyveleg, csontváz koldusasszonyok közt bóklászó turisták. Például én. Nézem, amit kell: a *Mahábháratában* szereplő Pándava fivérekről (*Pendzsarádha*) elnevezett *Öt szekér* monolit templomok, egy 27x9 méter felületű dombormű, *A Gangesz alászállása*, természetes sziklahasadékon kifaragva, öt méter hosszú elefánttal, istenek, emberek, állatok tucatjaival, Hanumán majomisten, Ardzsuna fél lábbon állva vezekel férje, Siva előtt, hogy visszaszerezze a Pándavák királyságát, 7. századi barlangtemplom Mahendra Varma király (Pallaga dinasztia) korából, Varaha Mandapam templom, Visnu Varaha vaddisznóként a Földanyát markolássza, Laksni, a felesége elefánton, Dungá, Visnu Vamana inkarnációja és így tovább. Ganésa, Siva és Parvati elefántfejű gyereke, ezt egyből megjegyzem. Mindenki megjegyzi, nehéz nem hozzájutni egy fröccsöntött Ganésához. Visnu 10 *avatárja* (alászállás): vaddisznó, törpe, Ráma királyfi, Csatabárdos Ráma, Krisna ekével, Táncoló Krisna, épp legyőzi a kígyódémont, Lófejű Visnu, aki a világ pusztulásakor jön,

Krisna vajgolyója, a *Dakhsinachitra*, nem sorolom. Csak magamnak sorolom. Vedd sormintának, nézz utána. Nézd meg. Valami bogár nagyon megcsípte a lábujjamat. Meleg van.

Nem vész, jó meleg, fátolyfelhős. Baseballsapka nem ártana. Otthon hagytam, veszek egyet 100 rúpiáért. Adták volna ötvenért, nem alkudozom. Egyszer véletlenül megkérdeztem, hogy mennyi egy takaros tevébőr papucs. Hatszáz, mondta a tamil, az nagyon olcsó, kábé 2500, de kell nekem igazából szandál? Mentem volna tovább, a papucsos viszont már rám ragadt, ötszáz, mondta, aztán négyszáz, mire a buszhoz értem, már kétszáz, mégis csak annak tudtam örülni, hogy sikeresen fölszálltam és megszabadultam. Akkor esett le, hogy 800 forint egy kézműves bőrpapucs, mégsem szálltam le – ennek durva a pszichológiája: az egyszerre nyomorult és agresszív tukmálásra csak rosszul lehet reagálni. Magyarán rosszul csinálják. Cigánykodnak. Kéreget.

Pedig nem is kéreget, csak el akar nekem adni valamit. Megállunk a legnagyobb forgalom közepén, a templom felé vezető úton százával nyüzsögnek, mindenki mindent rám sózna. Azonnal elfáradok. Aztán alakul a technikám, látom őket, periférikus látás, de nem nézek rájuk. Nem szabad rápillantani, ezt szinte egyből megtanultam, ha csak egyszer az ürgére vagy a portékájára nézel, hosszú percekig nem szakad le rólad. Nem tudod leszakítani, akaszkodik, jön utánad, kerülget, ha elhagyod, utolér, ha megállsz, vár rád. Nemet inteni nem ér semmit. Jó, de ne nézz rájuk? Ne szánd meg? Ne nézz oda, mikor épp azért jöttél, hogy odanézz? Nagyjából semmi másért nem érdemes odamenni, mint hogy rájuk nézz, nézd őket. Persze van még ez-az – templomok ugye –, de ha hármat látsz, az összeset látod. Nulla szakrális élmény, hiába olvastam össze ezt-azt, semmi, babonahalmaz, és nyilván igazságtalan vagyok – velük. Magammal nem. A Parti-templom Siva és Visnu szentélyeivel, kilépek a papucsomból, a lépcsőn fölfelé araszoló helyiek közé állok, és az jut eszembe, hogy mire visszaérek, biztos elviszi valaki a papucsomat. Előbb még beteszem a szatyromba, aztán mégis otthagynom, nem viszik el.

A *Mándukja-upanisád* (A *Béka fiainak titkos tanítása*) szerint az *Óm* szó a világmindenség („A mindenség ez a szótag”¹); múlt, jelen jövőndő, „és ami egyéb ezen a három időn túl van”.² A világmindenség a *brahman* (Hatalmas): az Önvaló (Vekerdí László fordítása) vagy Lélek (Tenigl-Takács fordítása) négy fokozatból áll: az *ébrenlét* kifelé irányul, az értelem „a durva anyagot fogyasztja”; az *álm* befelé irányul, a kivonatot (Vekerdí), a válogatottat (Tenigl-Takács) fogyasztja; a *mélyalvás* állapotában nincs vágó és álm, az alvó egységgé, tiszta megismeréssé válik, „a boldogságot fogyasztja, szája a gondolatot” (Vekerdí); „üdvből álló és az üdvöt tudat-szájával evő Felismerő lélek” (Tenigl-Takács). Guénon (és Darabos) fordításában a mélyalvás, a *Prádzsna* (aki a sajátos feltételeken túl és fölött megismer): „Amikor az alvó nem érez semmilyen vágyat és nem tárgya semmilyen álomnak (...), aki (intim behatolás és asszimilálás révén) Boldogsággal telt (...), és akinek a szája (a megismerés eszköze) a Teljes Tudat (*Csit*) maga...”³ És így tovább. Nem, ez sok, látván, hogy mit okoz: ugyanis a véghetetlen, megalázó nyomort.

A zajjal, szagokkal tülekedéssel tömött semmit. A hókuszpókusz.

A negyedik negyed, az *Átmá* (az Abszolút Én) feltétlen állapota „befelé nem ismer, kifelé nem ismer, kétfelé nem ismer, pusztán felismerésből áll (...) a Lélek maga, megismerni ezt kell” (Tenigl-Takács); vagy Guenón–Darabos szerint „aki nem ismer sem külső tárgyakat, sem belső tárgyakat (...), sem egyszerre egyese- ket és másokat (...) sőt, aki nem is szintetikus együttese a Teljes Megismerésnek, nem lévén sem megismerő, sem nem-megismerő, láthatatlan (...), nem cselekvő (...) érthetetlen, (...) meghatározhatatlan (...) elgondolhatatlan (...), leírhatatlan”, jó-jó, abba hagyom.

Oltás vagy ne. Így-úgy kiderült, mindenki beoltatta magát, nem sorolom, mi minden ellen, ezt elblicceltem. Rizikó vs. oltásiszony. Végül bejött, de ha nem jön be, az kellemetlen. Nem sok kedvem volt menni. Általában kedvem volt Indiához, de konkrétan nem. Az eleje olyan, hogy van-e nálad fertőtlenítő és tiszta törülköző, vagy nincs. Rossz-szag-sokféleség, a kontextusban még a nők fejére vásárolt jáz- minfüzér is rossz. Hipereurópai szabvány a szaglásom, és semmi sznobság: a füs- tölő kellemetlenebb a rothadásnál, fölerősíti a bűzt. Földön ülnek, fekszenek, al- szanak. Csak úgy, jól öltözöttek is. Elfárad, lefekszik a betonra, alszik, süt rá a nap. Nagyon tájidegen vagyok, mint japik a Fischerbasteien: megfogadom, hogy nem leszek *olyan*, aztán fotók százai.

Január 17., csütörtökök, Trichy. Katolikus templom. És fölmászok a Sziklaerődre. 417 lépcső. Sriranganátha templom. Másnap Madurai. 2500 éves. *Láthatott volna már Platón*. A Vaigai folyó partján Tirumalai Nayak maháradzsa palotája 2 feleség és 200 ágyas számára, egy olasz építette indoszaracén stílusban. Visnu nejei Parvati (jó), Durga, Káli (haragvó). Négyfejű Brahma, mellette Dzsaina (a dzsainizmus is- tene), mellette Buddha, akit kígyó véd az esőtől. Nézem a fényképeket, ez ez, az meg az, turista vagyok. Meenakshi templom – ide fényképezőgépet se lehet vinni. A turisták az idegenvezetőt figyelik. Figyelem a többieket, ahogy az idegenvezetőt figyelik. Mutat valamit az idegenvezető, a turisták odanéznek. Én is odanézek. Szép. Mírákshi (halszemű) Szundaram, Visnu testvére, 3 évesen 3 melle van, talál- kozik a harcban Sivával, 1 mell eltűnik, mindez képregényesítve. Siva bikája, Nandi, Siva *lingamja* fallikus henger, mondjam még? Az Ezeroszlopcsarnokon Ar- dzsuna, aki a *Mahábhárata* szerint egy évig női testben lakozott. Arról, hogy ki le- gyenek-e festve a *Gopuram* (Északi kapu, *gó*: tehén) figurái, 1950-ben népszava- zás döntött. Ki lettek festve. Este vissza a templomhoz, *aarti* ceremónia, kijönnek valami papfélék, szekér stb. Semmi spiritualitás.

Sankara szerint (9. század eleje) csak 1 (egy) valóság van, és az az Istenség. Min- den más, a dolgok, fogalmak, amit észlelész, *májá*, illúzió, érzéki csalódás. És ez az, ami nem tetszik, és nem kell nekem. Nem való nekem. A különféle indiai metafizikai elméletek *ugyanannak* eltérő szempontok szerinti szemléletei, a szanszkrit *darsana* (nézőpont) erre utal. A *Védánta* látás, nem rendszer: nem vallás, és vég- képp nem filozófia: René Guénon szerint, és ő csak tudja: „a legsúlyosabb téve- dés” a tant nyugatias *nézőpontból nézni*, és „arra itélni magunkat előre, hogy belő-

le semmit se értsünk meg”. A filozófia káprázatszerű, külsődleges, korlátolt, rendszer(es), a tiszta metafizika és a rendszerezés nem jön össze. Minden egyéni, viszonylagos, esetleges – nem létező. Káprázat. Ezt látom. Schelling szerint az emberi tudást rendszerben szemlélni „azt előfeltételezi, hogy ez a tudás eredendően és önmagától fogva nem rendszer, hanem egyféle *aszüsztatón*, egy széteső, nem egységes valami”,⁴ hogy az igazi rendszer az egység és az ellentét egysége, Platónnál pedig megjelenik a rendszer *ideája*. „A rendszerek tehát megelőzik a rendszert. A harmónia iránti igény a diszharmóniából származik.” A *Véda* nem érvel, hanem kinyilatkoztat, nem rendszerez, hanem megéneklí a valóságot. Ennyire sehol sem láttam még nemlétezőnek, ami van. Ember, nyomorultság, szeméthalmok, ez mind nincs. Káprázat. Lehet így nézni. Tizenöt napig simán bírom.

A *Bhagavad-gíta* (A magasztos éneke) a *Mahábhárata* (Bharata nagy nemzetségének harca) szanszkrit nyelvű eposz egyik betéte, szentírásyszerű. Krisna mesél a *dharmáról*, a Mindenség törvényeiről. A mindent áthatóról, mindent fönntartóról. A Dologról. Évekkel ezelőtt vettem egy példányt a Lenin körúton, krisnásoktól. Olvasgattam, abbahagytam. Érdekel – de annyira mégsem. Hogy mennyire? Érdekes, viszont irgalmatlanul hosszú, a *Mahábhárata* állítólag százezer versszak. Plusz a *Rámájana*. Iksz plusz ipszilon éve megvan a Helikon kiadványa, olvastam belőle. Hindukról szól.

Kaszttrendszer van, ennyit lehet tudni. Nagyjából azt is, hogy mi a kaszttrendszer. Az idegenvezető szakember, mond ezt-azt, kissé visszafogottabban a kelténél – de létezik olyan *vezetés*, amely bevezet? Igazából: be akarok-e vezetődni? Egyáltalán nem tudom, mi a kaszttrendszer. 4 *varna* (szín): *bráhmínok*, (értelmiség, papok), *ksatriák* (fejedelem, harcos), *vaisják* (kereskedők), *súdrák* (földművesek). És a *páriák*. A sötétebb bőrű dravidák alacsonyabbrendűek. Tudom, nem értem, látni semmiképp sem látom. Látok – nyilván ez a pária, az *érinthetetlen* – csonttá aszott asszonyt, karján csontváz gyerekekkel kéregetni, meg díszbe öltözött, kikerekedett, cigányvajdaszerű férfiakat csiricsáré, szárit viselő asszonyokkal, akik, ahogy meglátnak minket, odapenderülnek, és fotózkodnak – ezzel nem sokra megyek. Miféle kaszt az a népes, túlöltözött család, amelyik, fehér embert látva, körülfogja, és boldog attól, ha lefényképezheti. Gandhi a kaszton kívüli érinthetetleneket isten gyermekeinek (*baridzsán*) nevezte. Az *Upanisádok* (Kr. e. 800-tól) szerint a jók papi, harcosi ölben fogannak, de „akiknek a tettei bűzlenek, azok csak azt remélhetik, hogy bűzös anyaölben fogannak, kutyaölben, disznóölben, korcs asszony ölben”.

Pongal, aratási ünnep, a téli napforduló utáni első nap, rituális fürdőzéssel. Észak-Indiában *Kumbha*(korsó)*méla*(fesztivál) 15 milliós részvétellel, a Gangesz és Jaszumá összefolyásánál egymillióan merítkeznek: Visnu teknőcinkarnációja tartja a csúcásával a tengerbe fordított, és ott az istenek és démonok által egy kígyóval körbeforgatott Himaláját, ezzel köpülték a tejóceánt, hogy kinyerjék belőle a halhatatlanságelixírt. És így tovább, vagy stimmel, vagy nem. Az elixírből négy csepp a földre pottyant – az egyik ilyen helyen fürdőznek. És vásárolnak vadul. Jó, akkor

vásároljunk, beternelnek egy selyem- és száriszövő manufaktúrába, a nőket körbetekerik szárival. Senki nem vesz semmit.

Auroville nevű hely, 68-as hippik alapították Pondichery francia város/gyarmat közelében. Rémes. Viszont a városka csinos, csupa párizsias utca és tér. A parton Gandhi szobra. Kívívta a függetlenséget. A francia részről, ahonnan napszálltával kitiltják az autókat, átsétálsz a határnak számító kanális hídján, és belekerülsz a pokolba. Késő esti sétafika a pokolban. Járdá nincs, betonlapokon billegsz, luxusautók, leharcolt motorbiciklik és eszeveszetten cikázó háromkerekű tuc-tucok közt, elég jó. Pokoli jó. Véletlenül sem ütnek el senkit. Azért megnézném, mit szólna ehhez Gandhi.

Sokan vannak. És az sok. A sok az sok. Beteg, öreg, vak, halott. 1,3 milliárd. Hatszázmilliós középosztály. A földkerekségen minden ötödik ember indiai. Mindenkire tíz patkány *jut*. Hindusztán, Mahindra, Suzuki, Hero Honda, ezek autómárkák. Nem látsz egy jó nőt sem. Két kínai lány, egy orosz meg egy talán-német, helybéli egy sincs. Tumultuózus jelenetek, mégis tartható a távolság. Hozzád érnek, de a hatos villamoson is hozzád érnek. *Mit adtak nekünk a rómaiak*-alapon a baloldali közlekedésen és a kriketten kívül az angolok pl. vasúthálózatot építettek. 1 millió munkahely. A házak falán sok helyen szvasztika, mindenütt a földön krétával rajzolt *kollam*, virágmintás dekoráció. Porban heverésző jámbor, sovány kutyák, bárgyú tehén hátán agresszív fekete madár.

Január 16., szerda. Tanjore (Tandzsávur), a Chola birodalom kulturális fővárosa. Nem győzöm nézni, ami megy, a tumultust, a kellesténél mindig keskenyebb utakon. Folyamatos dudálás, emberformák alszanak a porban, poshadt csatornák, cukornád- és banánültetvények. Zebu nevű púpos tehénfélét fürdet egy alak valami tőszerű pocsolójában. A Sri Brihadeshwara templom a csúcs. Siva és bikája. Szaraszvatí Mahal könyvtár, bambuszlevélre írt szövegek, és a Rádzsarádzsa múzeum, bronz istenszobrokkal. Káncsipuram, Ekambaresvarar templom, „ezeroszlopos” mandapam (csarnok), hatalmas. Középen mangófa. Megáldja egy szerzetes, aki beáll a sorba. Beállok, nem jön át az áhítat. Kailásznátha templom, a Pallava dinasztia alatt épült. A Kaliásza-hegyen lakik Siva. *Náttha*: úr. Nincs – nem fog el – semmi magasztos. Tíz napja vagyok Indiában. A karma *tett*. A dolgokban rejltő jelleg, rendeltetés. Egy fémöntődében vettem elefántos rézfogast. Kiselefánt és nagy-elefánt. Ez az írás olyasmi *már-3-napja-vagyok-itt-máris-megírom-mi-van*. Hat vak koldus megtapogatja az elefántot – amihez hozzáférnek belőle –, és beszámolnak róla. Az elefánt lapos, mondja a vak, aki az elefánt fülénél áll. India lapos, mondom.

„India azért került ilyen siralmas állapotba, mert mindig halogatjuk a dolgunkat”, mondja egy mohamedán indiai a másiknak Edward Morgan Forster regényében.⁵ Aztán vadul karikázni kezd a bazárban a biciklijével, melynek „nem volt se lámpája, se csöngője, még féke se; de mi haszna az effélének egy olyan országban, ahol a biciklista csak abban reménykedhet, hogy ha egyenesen nekirohan valaminek, az az utolsó pillanatban majd csak elenyészik”. Január 12. és 22. között Indiában

jártam. Aztán öt nap Sri Lanka, az (majdnem) más. Április 29-én hétfőn több Sri Lanka-i keresztény templomban robbantottak muszlimok, 321 halott, 521 sebesült – nem *majdnem* más, hanem más. A pokol. „Más hit temploma, hindu, keresztény vagy görög, untatta, nem ébresztette föl a szépérzékét. De ez az iszlám volt tulajdon hazája, több, mint hit, több, mint csatakiáltás, több, sokkal több annál... iszlám, életfelfogás” stb., így Aziz, a muszlim orvos, Forster 1942-es könyvében. Most azonban még csak 2019. január 21. van, és amikor a Sigiriya-szikla felé buszozva megállunk egy jelentéktelen kisvárosban, idegenvezetőnk, Hasszán, aki magát muszlimnak mondja, büszkén mutatja az egymástól száz-kétszáz lépésre épült hinduista és buddhista imaházat, mecsetet és katolikus templomot. Tényleg egymás közelében álltak.

„Non est volentis, neque currentis, sed miserentis Dei”, Pál apostol levele a kegyelemről a Rómabeliekhez 9,16., Károli Gáspár fordításában: az üdvösség „annak okáért tehát sem azé, aki akarja, sem azé, aki fut, hanem a könyörülő Istené”. A *helyzet* az, hogy húsvét hajnalán az egyik tanítvány, a fiatal János előbb ért a sírhoz, mint a jóval nehezkesebb Péter. Futnak (*currens*), akarnak (*volens*), János előbb ér *oda*, aztán előzékenyen mégis az idősebb Pétert engedi előre a sírkamrába. Aki *mindent lát* ugyan – a feltámadást –, ám János abból már előbb meglátott *egy részt*, a gyolcsot ugyanis: a részletben az egészet. Elég volt neki, hogy megpillantotta a hátrahagyott gyolcsot. De – a hithez – szüksége volt *látnia* is, tapasztalnia azt. A jelenetben *benne van*, hogy *mi itt valamennyien* a tényekhez, a tapasztalathoz vagyunk tapasztva, és hogy ezt a földhözragadtságot a misztérium, a metafizika, maga Krisztus is tiszteletben tartja.

A Kávéri folyó medre szinte teljesen kiszáradt. Rossz nézni. Akkor ne nézzem? Nem igazán megúszható katasztrófaturizmus-érzés. Prakriti – az alárendelt. Minden anyagi és lelki – az élőlények is – alárendelt. Az anyagi lét tudatlan. „Mi a *Bhagawad-gíta* pontosan? A szándéka az, hogy kiszabadítsa az embereket az anyagi lét tudatlanságából.” Prabhupáda szerint Krisna (vagy Brahman, „szólítsák úgy, ahogyan Önöknek tetszik”) elbeszéli a tutit tanítványának, Arjunának (j=dzs). „Aki még csak kezdő a nyolcfokú gyakorlásában, annak a munkát ajánlják; a yogát már elért személynek pedig az összes anyagi tettről való lemondást” (320.)⁶ – oké, akkor semmi jóga. „A csekély értelmű embereket az átmeneti dolgok érdeklik”, idézi a *Bhagawad-gítá* (7.23) Swami Prabhupáda *Könnyű utazás más bolygókra* című könyvecskéjében. Ha ilyesmit olvasok, nagy kedvem kerekedik átmeneti dolgokhoz. Egy jó médium bifszték. *Chicken tikka* – szinte ezért jöttem Indiába. De itt *kicsinyek* a csirkék. Kis test, és a kis testeket csatabárddal vagy szecskaavágóval apróra vagdalják, csupa csont az egész, úgy kell a szilánkokról lekapirgálni a húst. Luxusszállodákban bírják ezt nyújtani. Indiában nem fogsz jó indiait enni, más meg nincs. Akkor maradj Pesten, a civilizációban, és egyél indiait a Szondy-Rózsa sarki *Taj Mahalban*?

JEGYZETEK

1. *Upanisadok I. Tíz rövid tanítás*, ford. Tenigl-Takács László, Farkas Lőrinc Imre, Budapest, 1992, 78.
2. *Titkos Tanítások. Válogatás az Upanisadokból*, vál., ford. utószó, jegyz. Vekerdi László, Helikon, Budapest, 1984, 132.
3. René Guénon, *Az ember sorsa a Védánta szerint*, ford., utószó Darabos Pál, Farkas Imre Lőrinc, Budapest, 1998, 127.
4. Friedrich Schelling, *Erlangeni előadások*, ford. Gausz András, Szeged/Budapest, Vol II, 1992, 437.
5. E. M. Forster, *Út Indiába*, ford. Göncz Árpád, Szépirodalmi, Budapest, 1980.
6. His Divine Grace A. C. Bhaktivedanta Swami Prabhupáda, *Az eredeti Bhagavad gíta*, ford. n., h.n. The Bhaktivedanta Trust, 1989.

CSEHY ZOLTÁN

Szép arcán óriási döglégy

BUKARESTI NAPLÓTÖREDÉKEK

Bukarest sokféle gyökérből sarjadt, nagy, burjánzó, visszavágatlan, megmetszetlen bokor. Bukarest foghíjas mozaik, felszakadó márvány. Az ide-oda tologatott templomok városa, a drágakőcsókoló alázat kuporgás-városa, a monumentális vágyak komikumának színpada. „Egy dallamfödte szó”, ahogy Lucian Blaga nevez meg magában egy érthetetlen érzést. Szabályos erezzel tagolt, mint egy falevél. Szabálytalan ritmikával feltöltött, mint egy Cărtărescu-mondat.

Barthes 1947-ben a bukaresti francia intézet könyvtárosa volt, olvasom a királyi palota kerítésén, barátja, Philippe Rebeyrol hívta meg. A romániai tudomány át-politizálásának mechanizmusáról esszét is írt. „A struktúra nincs tekintettel az egyénre, ennél fogva tehát félelmetes (akárcsak a bürokrácia)” – állítja, de ezt már a *Beszédtöredékek a szerelemről* című művében. Kristeváról nyilatkozta, hogy ő az egyetlen nő, aki képes lenne kizökkenteni őt a homoszexualitásából, ebből a félelmetes biológiai struktúrából. Arról, hogy titkolt és sokszor hipokrita vonzalmait hogyan ültette át az irodalomelméletbe, Pierre Saint-Amand futólag olvasott cikke győzött meg a Hotel Ambassador éttermében. A *Beszédtöredékek* tapasztalati háttér-mintázata is ez: a képzeletvilág agressziójának, az őrjítő szédületnek, a szorongásnak, az önzsaroló aszkétizmusnak, a kimondhatatlanságnak, a szerelmi éhség ön-emésztő, patológikus csüggedelmének másként miért tulajdonított volna ekkora jelentőséget? Ugyanaz a technika, mint Pilinszky első verskötetében.

Bramantino piétája mögött egy ideális város: kékes-fehéres-szögletes-pártázatos mennyei Jeruzsálem. Az elpusztított test és az örök idea kontrasztja: a test, a rom a városon kívül reked, csak a fehér lepel utal a tisztaságra, melybe a test embersége rajzolja bele a túlvilág térképét. A talpon lévő két seb két tágra nyitott szem. Az arcon lévő szemek már halottak.

Luca Giordano Héraklésze legyőzi Nesszosz kentaurt. Az egyik katalógus szerint a kép Budapesten van. Pedig itt állok előtte, konkrétan Bukarestben. Luca Fa Presto, illetve Fulmine (Villám) úr gyorsmunkájának kavargó barokksága izgalomba hoz, a mitológia mint testépítő magazin tárul elénk, persze, sokkal több fantáziával. A lóban végződő izomzat belevész a homályba, Hercules lába a kentaur mellkasának feszül, a nemeai oroszlán feje nemcsak bizarr sisak, hanem az animális átváltozás jelképe is, így csak egy oroszlán esik a szerencsétlen lónak. Nessus arca egyetlen száj: egyetlen expresszionista üvöltés. A buzogány még csak sújtani készül, máris fáj a húsnak, a halálra ítélt állati létnek.

Guercino: Szent Benedek és Szent Ferenc hallgat egy zenélő angyalt, Ferenc fel-emelt karral védekezik, elsősorban a látvány ellen küzd, Benedek botjába kapaszkodik, nyilván iszonyú erővel fogja, bár ő tekintetét az égre emeli. A két szent születése között a földi időszámítás szerint kb. ötszáz év telt el: a mennyei zene azonban létrehozza a találkozást, de a nagy rendalapító remeték mégis magányosak, csak a hegedűre tudnak figyelni, nem egymásra, a könyveik csak attribútumok, az igazi tudás, a felismerés a zenéből árad, Isten hangja a hegedű hangja.

Luca Signorelli kis szalag-képregénye: három kis sztori egymás mellett, mintha kö-zük lenne egymáshoz. Szent Ágoston és a gyermek, jelenet Szent Athanasziosz életéből, Ábrahám és az angyal. Előbb merem ki a tengert, mint hogy te megragadd az Isten lényegét, veti oda Ágostonnak a kagylóval a tenger vizét kimerni vágyó gyermek, aztán eltűnik a semmibe.

A Bronzino-kép fölöttébb gyanús, mintha valaki átmázolta volna. Cupido és Venus. De jutott ide Cranach vézna-szörleten Venusaiból is (állítólag 15-ször festette meg a témát), az istennő fürtös haja napszerűen ragyog, nyakában blaszfémikus kereszt. Holott a földi szerelem és az isteni, égi (sőt: keresztény) szerelem/szeretet összehangolását hivatott jelezni, olvasom. Egy depilált, pucér nő, aki nem vett bugyit, de pár ékszer azért magára aggatott. Igaz, egy félrecsúszott függöny választja el a város színpadától. Privát térben marad: a világon kívül. De Cupido át fogja verni: már ott a nyíl a háta mögött, pontosan tudja, hogy a függöny arra való, hogy szétnyíljon, hogy elhúzzák.

Három El Greco-kép alkalmi triptichonná rendezve: *A pásztorok imádása*, *Szent Móric mártírúma*, *A Szent Szűz eljegyzése*. A gyermek Krisztus körül a világ pazar színei: az anyai vörös, a fél térdre ereszkedő zöld, a keresztbe tett kezű, angyali kék, a belibbenő, titokzatos testhez tartozó sárga. „Grecónál a színek és vonalak függőlegesen égnék” – írja Cioran. Valamennyi szín a zsebkendőnyi lepelre tett meztelen gyerektest körül, fölfelé ég, a rozoga istállókupola fölött harmatos jelenés, szalagos-szöveges angyalúsztatás. Az összekötözött lábú báránnytól emelkedik föl a kép, szökik végtelen magasba, az angyallétig nyúlnak a testek, szimbólumból szimbólumba csúsznak a szcena építőkövei. A régi, parányi bukaresti templomok képeihez viszonyítva ez a mű maga a blaszfémia. A *Mária eljegyzésén* a kezek úgy tapadnak egymásba, akár az összenőtt indák. A kék és a sárga házassága, ahogy

visszaolvadnak a fehérbe. És mindebben benne van már az is, amit Goethe mond, miszerint a színek a Fény szenvedései.

Barna, cserzett arcú öregasszony, az utcán áll, mellette hatalmas, fóliába kötözött, alaktalan pakk, sört iszik, egyenesen nyeli, mintha hízna tőle hatalmas, barna szem, mintha színesedne szürke, piszkos, foltos ruhája.

Roxanda úrnő ragyogó bizánci stílusú freskója 1526 előtről. Roxanda V. Szent Baszarab havasalföldi fejedelem lánya volt. Az apa irodalmilag is aktív: fia számára feljegyezte intelmeit. Roxanda koronájában szent drágakövek, ruhája merő arany, bíbor, selyem, brokát: gesztusaiban annyi elegancia, mint egy bizánci császárnőiben.

Manolache Manu bojár 19. századi portréja viszont rémálom. A törökös pompa sem emel a kép ijesztő, klauszrofób kísértetiességén, az éktelen fejdísz valószínűtlenné fokozza a karaktert. De ellenpontnak itt az asszony, ez a népi naivitással idemázolt paradicsommadár, aki szerencsésen fullad bele a dekorativitásba.

S. K. fejtegetése a konferencián: a transzkulturális eltökéltség hevében a biografizmus végeredményben hátba támadja az irodalmat. Ha a *Nyugat-keleti divám* olvasom, Goethe miért van hátrányban csak azért, mert pl. nem Bagdadban született, s nem onnan szült vagy tenyerelt bele a német irodalomba?

Victor Brauner a modern román művészeti részleg nagy felfedezettje: *Passivité Courtoise* című szurrealista festménye remekmű. Egy misztikus hegyvonulatot két arany gyűrű metsz, melyekhez viszonyítva keresik helyüket a pucér emberi alakok. Körül geometrikus alakvázlatok, életek és élethelyzetek szabásmintái. Az egyik, kar nélküli alak még csak most „keletkezik”: a háta geometrikus „arc”, az alteste férfi. Dantei tér ez, egy apokrif canto vizuális változata. Végtelenül erotikus és ijesztő: a fény, a glória, a sárga, körkörös út reményébe kapaszkodni se jobb, mint kilépni a kiismerhetetlen rendszerből, és várni az automata geometriát, mely minden formát leredukál, vagy épphogy minden forma alapját képezi. Egy másik festményen egy lemetszett tetejű hegy tetején nyomorgó-tolongó, életvitelszerűen tartózkodó dantei csoportra támad a tűzokádó sárkány. A harmadikon pucér és csonka női torzó fallikus vegetációval, szép arcán egy óriási döglégy ül.

Dimitrie Paciurea földi kimérája, ez a kétlábú, kígyóban végződő, csecsemőtestű, macsónyakú, Brâncuși-arcú nő csak részben lép vissza a mitológiába: egy privát félelemmitológia foglya. Hibridje a képzeletvilágnak, mely kiolthatatlan, mint a füstölgő tőzeg, ha megfognád, a bronz még sütné.

Ha mitológia, akkor Brâncuși danaidája: a kőarc archaikus, kükládikus magánya, a testrészt útja a jellé válás felé. Hajában ijesztő, szabályos repedések nyílnak, a maszk-arc mintha egy fészekbe ejtett tojás lenne.

Mattis Teutsch János kompozíciói: végtelenül mozgalmas egyszerűség, szétszálazódott, kuszán visszatuszkolt szívárvány.

Dimitrie Berea *Sorescu kapitány portréja* (1930) című képe olyan közvetlenül erotikus, mint egy Sandro Penna-vers. Berea előbb Franciaországba emigrált, majd Hollywood szolgálatába állt. Sorescu (Abel Petrescu villanyszerelőre, a frappánsan Cainra átkeresztelt pornósztárra hasonlít) nem néz a szemünkbe, hagyja terebélyesedni maga mögött a fát, érni a sárgát, pirulni a zöldet, belecsöppent a pucér természetbe, a saját testébe, különösen lezseren viseli naphevítette bőrét. Vízet képzel maga elé. Vagy egy szép nőt a pokrócon, egy búzatábla közepén. Egy szép katonafiút. Minden földi stratégia kanszagú. Egyetlen szem se láthat túl a struktúráján.

Szathmári Pap Károly: *Az Olt völgye*. A kékek vonulása. Úgy fest, ahogy fotóz: a talbotípiák poézisére alapozva.

Henry Moore *Incestarea* című szobra: fogófej-szorítás, a fogópofa mint valamilyen zöld növény, mintha a földből nőne ki. Különleges virága a bukaresti burjánzásnak. Hajolj le érte, Persephoné!

Crețulescu-templom. 1722-ben emelt két kupolás vörös téglapítmény. Később kicsit belenyúlt a dalmát-olasz építész, Luigi Lipizer is. Az előcsarnok, az árkádpitvar Apokalipszis-festményei különösen szépek: középen egy aranylevelek között virágzó aktív villanykörte. Körötte két hatalmasra szerkesztett, enyhén kancsalító szemgolyó, melyben glóriás szentek tükröződnek. Iordache Crețulescu állítólag ott volt apósa, II. Konstantin (Constantin Brâncoveanu) havasalföldi fejedelem lefejezésénél, akit a törökök négy fiával együtt öltek meg, 1714. augusztus 15-én, majd Konstantinápolyból hazatérve templomot alapított a magasságos Szűzanya mennybemenetele és két arkangyal (Mihály és Gábriel) tiszteletére. A levágott fejeket karóra tűzték, végül a boszporuszi szorosnál a tengerbe dobálták. Keresztény halálszok fogták ki, és temették el a maradványokat. Az alapításban nagy szerepe volt Saftának, a fejedelem és későbbi mártírszent egyik lányának (hét lánya volt), Iordache feleségének. Brâncoveanuról építészeti stílust is elneveztek: ez lenne a velencei és a bizánci architektúra öszvéresítése. Kis, ékszerdoboz-méretű, szinte önsanyargatásig mélyített alázatosság és be-beszüremelő reneszánsz harmónia. A „román” (neo)román stílus zömök, sokszor robosztus, mielőtt az épület emelkedne, meggondolja magát, és visszanehezkedik a földre. Csak a kupola emel az égig, minden más a földhöz húz, minden lefelé tart. Térdre, térdre, sugallja a térszerkezet. Automatikusan csuklik össze az ember.

Frederik Storck, akinek az apja és a felesége is szobrász volt, a *Kőhajítóban* a reneszánsz pucér eleganciáját hozta vissza. A csontozat izomlerakat, a mozdulat heve továbbgondolt, önmagán túllépő test, a súly erő, a belekomponált napsugár ösztönös erotika.

Döglött, hústalan, csonttestű galamb az aszfalton. A vére még mindig vörös nyomot hagy. A Biserica Stavropoleos 1726-ban épült, egy görög szerzetes, Stavropoleos metropolitája emelte: harmonikus építmény, az oltár, mint egy kidekorált, szuvasodó aranyfogsor; alázatot parancsolóan zömök, ugyanakkor lendületes Bizánc. Amedeo Preziosi, a máltai művész remek litográfiáján végzetesen romantikus lesz: Byron azonnal versbe szedné. Az épületet kőindák környékezik meg, a lapidárium hármass portikusán szorgosan visszabújtatott növényfüggönyök szőttesei. Mihály és Gábrriel arkangyalok tiszteletére emelték I. Miklós moldvai fejedelem idejében, aki többek között arról nevezetes, hogy görögre fordította Cicero *De officiis* című művét. A kórus a neobizánci énekstílust követi: tökéletes időutazás és kiszakadás a jelenből, és nem utolsósorban intellektuális üzlet. A csillár kész csillagrendszer a kozmikus kupolaközpont alatt: a szakrális konstelláció a kék megdicsőülését készíti elő. Három rúdról aranylámpások csüngnek alá, összesen 33.

A koszos, nyitott ablakon túlra a mozgó súlyok hangja zenél: edzőterem lehet. Egy kutya gördül a járdán: két hátsó, törött lába kis kerek kocsiban, gyerekjáték lehet, jézuskahozta jármű. Bámulatos, ahogy a parányi jármű mozog, ahogy a súlyt ritmikus mozgatja az állat. Mintha folytonosan a kocsiból ugrana ki. Borzongató, ahogy a kerék zaja végigfut a kövezeten. A beteg láb hangos vágya, hogy követ érjen.

Barátok temploma. *Biserica Bărâția*. A ferencesek egykori fatemplomát román stílusú épület váltotta fel. Anton Maria del Chiaro, a firenzei gyökerű emlékiró barokk stílusban álmodta újra, majd számos pusztulás után végül neoromán és art deco elemekkel építették át. Magyarul és németül is miséznek benne, római katolikus.

Közepesen ronda orosz templom hagymakupolákkal. Előtte egy kopár, haldokló fa sokfelé feszülő, csupasz parittyaaágazata. Mintha egy szerkezet lenne, melyen keresztül érdekes nézni a világot, egy vegetatív látcső.

Az Ateneul Roman a francia építész, Albert Galleron fő műve: koncertterem. Kerek, mint egy kvintkör. A kulcsszám itt mégis a nyolc, ennyi ión oszlopon áll a remek tünpanon: pazar díszlet fotózásokhoz, megállíthatatlan nagyüzem. A kupola alatti sávban nevek: Homer, Raphael, Corneille, Virgilius, Michelangelo stb. A hárfarácsos ablakokon a fény zenél: pendít egyet a napsugár is. Az uralkodókról készült mozaikokban kelet és nyugat keverékstílusának enyhe komikuma: emancipációs karakterek, a teljes projekt szimbóluma talán Matei Basarab ünnepi kék kucsmája lehetne. Belül egyre bennfentesebb rózsaszín oszlopok, még beljebb hatalmas, hetvenöt négyzetméteres képregény-panoráma Traianustól és Decebáltól egészen 1918-ig. Costin Petrescu öt évig festette. A klasszicizmus belül szétpotyog: a burjánromantika és a köldöknéző historizmus küzd meg a fenséges romokon.

Az épület előtti parkban Eminescu leszart szobra, pucér mellére ömlött a guanó, hatalmas mellbimbói rózsatövisek, mintha Lorca egyik sötét szonettjéből merednének ki. Eminescu most angyal, összecsukott szárnyakkal. Madár a madarak közt.

„Angyalságodhoz mi kell még – csillaghímes hosszú szárnyak. / S lám, mi moccan: árnyad vállán mi terül szét bontakozva?” (Jékely Zoltán fordítása)

Öt vidám lány, csupa élet. Csupa vihogás. Öltözékük alapján mintha mind az öt különböző évtizedből jönné: a legrégebb a '80-as évekből, a legfiatalabb kb. 2020-ból.

A könyvesboltban Gaveston monológját olvasom: az exaltációt, amikor a király hivatalos kegyence lesz, London egy perc alatt válik Elíziummá: minden betűhajtlat erotikává. A drámai jambus lábanként olvad el. Váratlanul egy birminghami kórus lepi el a lépcsőt, és felzeng a Gloria in excelsis... csupa decens angol, remek hangkohézió. A Cărturești Carusel a világ egyik legszebb, legfehérebb és legjobb hangolt könyvesboltja.

Az atlétikus Narcissus a mobilja tükrében nézegeti magát, a nézést nézem én. Egy Simone nevű utcazenész énekel: szép, magas, tornyos, égbefúró hang. Megérkezik egy decens, korosabb úr, Narcissus felpattan, majd követi. Odébb két szexi rendőrnőnek öltöztetett hölgy: a totálisan élvezetes megbilincselés, hirdeti a tábla. Bilincsbe verve fetrengeni a hosszú combú rendbajnoka előtt legalább akkora kihívás, mint tehetős öregnek lenni az Enescu-arcú fiú mellett, vagy utcazenésznek, aki a hangjával kelletti magát. Kiszámítható, mégis elementáris forgatókönyvek, a nagy, esti ikonosztáz történetileg kicsiszolt kockái.

Törött kezű kisgyerek, ördögi szemű, határozott zsarnok. Körötte öt fiú. Mindegyik erősebb, testesebb nála, mégis a leggyengébb, legvéznább, legkisebb uralkodik a többin. A szájalom ereje, vagy az erő szájalmassága?

Képeslap. Émile-Antoine Bourdelle, Giacometti és Matisse tanára a műtermében, 1925. Fölötte nyers, hatalmas férfióriás, jobbajával sújtana le, a teste klasszicista, de a keze expresszionista. Az asztalon női fejek, egy másikon csúcsos sisakban Castor, mint egy darabolós boncterem, csak a szobrász egész, egyetlen embernyi teljesség a vértelen zsúfolatban. A szekrény tetején folyamisten-pózban fej nélküli test: a hiány kiformalatlan helye. Mindenki csonka, mindenki fiatal, csak Bourdelle teljes és vén.

Bourdelle *Nyilazó Hercules*ének pazar szobra (a Metropolitanben őrzött aranyozottól Tokióig számos verziója ismert, csak Franciaországban négy múzeum őriz variánsokat), szoborvázlata a Szépművészeti lépcsője alatt. Fantasztikus feszülése az íjjá lett testnek, a nyilalló koncentráció nagy pillanata, a fenség feszülése. Aztán mögé megyek, fotózom hátulról, előnytelen és illetlen pozícióból, nem tudom nem észrevenni a kidolgozott segglyukat, elfog a röhögés. Mintha a modern román Hercules, Viorel Marasoiu (Karl Kasper) állt volna modellt. Valójában a sportos Doyen-Parigot kapitány tette meg ezt a szívességet a szobrásznak, akivel Bourdelle Rodin egyik „szombatján” találkozott. Hercules a sztümphaloszi madarakra céloz: láthatatlan nyílvevesszőktől kong-bong a terem.

Itt van valahol Cleopatra Trubețkoi háza: abban lakott Liszt Ferenc 1846 őszétől 1847 tavaszáig. Olvasom, hogy a palotát később elárverezték: Liszt ette ki a vagyonából a grófnőt vagy a szocializmus éhezette ki a házat?

Muzeul Theodor Aman. Kis ékszerdoboz számos antik elemmel. Aman sokkal rosszabb festő, mint szeretném.

Egy ház a Calea Victoriei házai közül az utcára okádta a belét: a második emelet egyik ízléses ablakából ömlik az utcára a törmelék.

A szállásom mögött George Stephănescu háza: nem volt túl ismert zeneszerző, az első román operatársulat megalapítója. Meghallgatom tőle a wagneres *Nemzeti nyitányt*. Egy színes papagáj repül át a képernyőn.

Iszonytató, hipnotizáló szemek egy plakátról. Albert von Kloss-Ignatenko mágus, parafenomén június 14-én lép fel. Vigyázz, vigyázz, magadra Cipolla!

Enescu múzeuma a Palatul Cantacuzino falai között kapott helyett: Ion D. Berindey emelte art nouveau stílusban posztbarokk vonásokkal Bukarest akkori polgármesterének. A polgármester fia, Mihail Cantacuzino örökölte, ám egy autóbalesetben meghalt. Az özvegy hercegnő (Maria Rosetti vagy Maruca) pedig a nagy zeneszerző, Enescu felesége lett. Maruca első házassága boldogtalan volt, csak két gyereke miatt maradt a férjével, valójában Enescuba volt szerelmes. Enescuval való viszonya sem volt zökkenőmentes: a folyvást Párizsban időző zeneszerző helyét Maruca szívében kezdte átvenni Nae Ionescu, a filozófus, matematikus újságíró, Eliade és Cioran egyik mestere, a későbbi, megrögzött és undorító antiszemita. Ionescu öt év után kiszállt a szerelmi háromszögből. Maruca öngyilkosságot kísérelt meg: kénsavval öntötte le az arcát. A jobb orcáján megmaradt a sebhely: ezért élete végéig fátyolt viselt. Idegösszeroppanását sikerült kikezelní, és Enescu a hercegnő gyerekeinek akarata ellenére 1937-ben végül feleségül vette. Maruca túlélte a művészt, Svájcban, Vevey-ben, illetve Montreaux-ben telepedett le. Tizenhárom fátyolos év a Genfi-tó partján.

A palota mögött külön kis ékszerdoboz: a hátába nő a vadmeggy. Tilos a lépcsőn felmenni: két rozsdás alabárdos őrzi.

Eli Lotar-kiállítás. Eli Lotar Tudor Arghezi költő fia, Giacometti barátja, modellje. *Aux abattoirs de la Villette* (1929). Fal mellett sorakozó marhalábak, macskakövön felejtett, test nélküli paták, a létezésből kiretusált testek, elhagyott vétagok, lemetszett kecskefej fekete fotóvére, hentesek, kampók, vödörből kilógó marhanyelv, rituális ölés mint munka, a realista szürrealista vágóhídjai, kiporciózott sors. Bataille közvetlen közele: a vágóhidak eclogái, a halálmunka animális formatana. A civilizált és szervezett ölés vértócsái. „Mert nem kertben / éltem, / hanem vágóhídon”, ahogy Eugen Jebeleanu írja. Ellenpontnak ott van pl. Wanda Vangen gyönyörű arca, ott a szürrealista színpad, a geometrikus artaudeszkék, az indázó intuíció.

Emlékmű a királyi palotánál. A „lámpadesigner” Alexandru Ghilduş alkotása 1989 hőseinek állítana emléket. Egy obeliszkre felszúrt szem vagy – ahogy a helyiek nevezik – forradalmi krumpli nyárson, import olajbogyó fogpiszkálón. Vagy ez az a kő, amivel a már tébolyult Eminescut egy őrült társa agyonütötte? Geo Bogza *Kék daru* című remek versének nyársra húzott darva? Vértó prosztatamirigy, mondja egy olasz, miközben a vaskonstrució alól kiserkenő vörös festékfoltot fotózom. Pár éve került oda, merő tréfából. Azóta az emlékmű integráns része.

Diadalív is van: szerényebb és ügyetlenebb, mint a párizsi, a rómaiakhoz végképp nem mérhető. A jelenlegi variáns az 1922-es ideiglenes helyén Petre Antonescu tervei alapján készült el. Budapesta, olvasom a nagy háborús csaták helyszínei közt. Huszonhét méteres, derékban félbemetszett ágaskodás, kilenc és fél méter széles terpesz, ágyéig tizenegy méternyi úr. Ion Jalea, a félkarú szobrász, Antoine Bourdelle tanítványának munkája is rajta van: a háborúban elvesztette a bal karját, élete végéig csak a jobbával gyakorolta a mesterségét. A másik jelentős szobrász, a chimérák szakértője, a szimbolista Dimitrie Paciurea.

Caru cu' Bere. Ebéd. Váratlanul négy flamingórózsaszínbe öltözött hölgy bukkan fel, az Anima vonósnégyes asztali zenéje próbálja áttörni a hangzavart. Nem a sö-röskocsik zaja ez, hanem a vendégeké. Nincs annyi tarkabarka üveg, mint a Mac-ca-Vilacrosse passzázsban, gótikus angol udvarház ez, nem vízpipás tüdőboldogít-ás. Caragiale is ide járt karaktereket keresni, sőt van olyan műve is, mely itt ját-szódik. Csupa alapanyag a tér. Egy osztrák építész, Siegfried Kofczinsky gótikával fertőzött art nouveau stílusban álmodta meg 1899-ben.

MNAC. A parlament hátsó traktusában, a Ceauşescu-palota farában. A harmadik kapuban kérek eligazítást, még kb. 2 kilométer, mondja a kék sapkás. Biztonsági ellenőrzés, mint a reptéren: sípol az övem, de senkit se érdekel.

Jean Dubuffet poliészter-szobra, antropomorf testkonstrukciók, Vasarely op-art ör-vényei, hengergései, Henri Michaux elmosódó versfoltjai, Jean Tinguely masinája, Angela Palmer narancssárga hangszere. Sorin Neamtu *Neutrasomni* című kiállítása: álom, álmatlanság, semlegesség és nárcizmus: hol találja meg a tükör a saját arcát? Az ülőke nélkül megkonstruált fém székvázlat vándorlása a művészettörténetben és helye az alkotói folyamatban. „Szeretném elszigetelni a közbülső természetet, miközben folyton csak hordozom magammal az én felemelt majdnem-székemet, és küzdök az ingatag pontok ellen” – írja. Egyes tárgyak geometriai tökélye kibil-lenti a józan ész egyensúlyérzékét, a témák és ötletek viszont egymás kannibáljai lesznek. Az üveglift valóságos üvegház, art szauna.

Művészetterápiás foglalkozás: egy teljes olasz gyerekcsoport ordítja, hogy Leonar-do / da Vinci, / Cinquecento / ed oggi. Tapsikolnak, suttoznak: il potere della voce. A galérián négy bányász, kinyújtott kezükben fénylő széndarab. Casia Csehi geo-metrikusan „szött” illusztrációi, belefotózom a magam árnyát az egyik szövetébe.

Az épület előtt Dumitru Gorzo hatalmas fapallókat, talpfaszerű szerkezeteket rak, rendez egymásra. Piramist épít. Nem tudok ellenállni az antik oszlopoknak, élvezem a „kapuk” közt mutatkozó görögkéket, a távolban épülő, monumentális templomgiccs keretezett képszerűségét. Felmegyek a márványlépcsőkön: a márvány mállatag, itt-ott feltör egy-egy ügyesebb növény, a sarokban bűzlő szemétlerakat.

A parlament giccskomplexuma a világ legnehezebb és Európa legnagyobb hivatali épülete, súlya a Guinness Rekordok Könyve szerint 4 098 500 000 kilogramm, termeinek száma meghaladja az ezret, 21 szárnya van, a föld fölött 12, a föld alatt 8 emelete. Egyik aranyozott függönye állítólag két tonna súlyú. Anca Petrescu volt a főépítész, közel hétszáz építész dolgozott rajta tizenhárom évig. Három földalatti emelete máig nincs befejezve. Kis híján megvásárolta Rupert Murdoch amerikai médiamogul: vajon mit akarhatott ezzel a véghetetlenül unalmasra konstruált elvárásolt kastéllyal? Az unalom, írja Cioran, a zene hiánya az anyagból. Most már tudom, miért unalmas ez a palota: hiányzik belőle a zene.

Bach egyérteműen a légiessé
tett anyag szent ügynöke. Annyi transzcen-
denciát hordoz a hegedűrezgés,
mint soha semmi.

Mintha angyalszívre havazna éppen.

Ez is Cioran, csak valamiért éppen szapphói strófában, sorokban jut az eszembe.

Mozart óta nem volt ekkora fenomén, mondta Enescuról Pablo Casals. Az Oedipus-opera hatalmas tablóit képzelem magam elé: a születéstől a halálig tart, totális portré. A múzeumban kiállított partitúrán nehéz fémág. Én csak a Michael Gielen-féle Naxos-felvételt hallottam: Monte Pederson árnyalt, gazdag baritonja. „Je n'ai rien fait!” – hangzik fel a fantasztikus élvezboncolás, és jön a kérdésekbe szorított pályakép, az önmarcangoló áradat, hogy aztán a „Non! Je ne savais pas!” új irányt szabjon az önértelmezésnek, míg Oedipus oda nem veti a nagy önáltató hazugságot: legyőztem a sorsot! Az utolsó szó most is az eumeniszeké. La paix sur lui!



tanulmány

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Fájdalom

Esztétikai inspiráció

A betegség, az emberi testet (és/vagy lelket) érő támadások (akár ezek önmaguk ellen irányított támadásai) mindig képesek voltak arra is egyszersmind, hogy megszállják a művészeteket, méghozzá nem csupán oly módon, hogy védekezésre kényszerítsék, gyógyító és terapeutikus képességük felfedezésére készítsék őket. Ez utóbbi képességükről a művészetelméleti reflexió évezredes története során a legkülönbözőbb formákban tett tanúságot, a spektrum a katharszisz arisztotelészi kategóriájában fellelt gyógyászati jelentéstartományra hivatkozó purgáció-elmélektől¹ az irodalom általi gyógyulásról, irodalom- vagy biblioterápiáról alkotott, ma is populáris elképzelésekig² terjed. A művészetek azonban inspirációt is nyerhetnek, bizonyos értelemben szövetségesül is szegődhetnek a beteg testnek és léleknek. A modern költészet „elátkozott költőinek” kultusza vagy a tbc Susan Sontag által bemutatott 19. századi romantizálásának lehetősége³ azt mutatják, hogy a betegség (itt tulajdonképpen a deviancia formáját öltve) a társadalomtól elszigetelt és a társadalom tudattalanjának felderítésére alkalmas, egyediként vagy kivételesenként észlelt művészi érzékenység forrásává és/vagy kifejeződésévé is emancipálódhat. A modernség talán első, igazán jelentős önleírásában Baudelaire „a modern élet festőjének” észlelésmódját a lábadozóéhoz hasonlította: a modern művész, aki a gyermekhez hasonlóan „mindent *újnak* lát”, a betegségek és a betegségek kiheverése révén aktivizálhatja eme képességét, „oly eleven élményekre” szert téve, „amelyekben később, valamilyen testi betegség idején volt részünk, feltéve, hogy a betegség épen és érintetlenül hagyta szellemi képességeinket”. A modern művész „örökké a lábadozás állapotában van”.⁴ „[A]z *ételnek megint íze van*”, majd: „olyan érzékeny lettem, mint egy csecsemő” – állapítja meg pl. a lábadozó Karinthy is az agyműtétjét követő napokban.⁵

Somlyó Györgynek a francia klasszikus modernségen megalapozott poetológiai elképzelése egy, talán nem a leghíresebbek közé tartozó, de éppen a 20. században (pl. Gide-nél vagy Heiner Müllernél) megnövekedett figyelemben részesített antik mitológiai hősről, a makacs sebétől szenvedő Philoktétészről vett mintát a modern lírikus számára. A kígyómarás (és, ezt talán nem teljesen érdektelen hozzatenni, női bosszú) okozta, nem gyógyuló, bűzös sebe miatt a Tróját ostromló görög

sereg által egy lakatlan szigetre kitett beteg ebben az izoláltságában, ami egyben törvényen kívüliség is, fájdalmát ordítózás formájában kifejezve, közönség és megszólítottak nélkül énekelve nyilvánítja meg a beteg test különös hatalmát („Az ordítás és a beszéd között az ének az egyetlen lehetséges kompromisszum. S az ének nem vár válaszra. Önmagában hordja válaszát” – mondja Somlyó⁶). Ez a hatalom megmutatkozik egyfelől abban, hogy a görög sereg, amely elviselhetetlen sebe okán kitesztotta magából egy harcosát, Philoktétész hiányát tulajdonképpen szintén nem gyógyuló sebként hordozza magán, hiszen nélküle, a beteg nélkül képtelen arra, hogy legyőzze Tróját. Másfelől abban is, hogy a csellel visszacsábítandó szenvedő éppen önnön gyengesége, a fájdalomról előadott, fájdalom uralhatatlanságát kifejezésre juttató, ordibálással vegyes megnyilatkozásával *fegyverezi le*, készíti őszinteségre (a csel leleplezésére) a híres íj miatt a szigetre küldött Neoptolemoszt – azaz annak a hősnak, Akhilleusznak a fiát, aki csak teste egyetlenegy pontján volt sebezhető (ugyanazon testrészen, ahol Philoktétész a sebet viseli), és akinek gyilkosát majd Philoktétész fogja elpusztítani. Szophoklész tulajdonképpen Philoktétész *rohama*it örökíti meg, azokat a ciklusokat, amelyekben a jajongva szenvedő átengedi magát a fájdalomnak, és beszéde szinte összeolvad az artikulatlan hangadás, az *aiai* önkéntelenségével. Éppen ezért talán egyenesen az is elmondható, hogy Neoptolemoszt nem is Philoktétész beszéde, hanem testének, a testén eluralkodó, vele egylényegű fájdalomnak a megnyilvánulásai kényszerítik végül őszinteségre: „[...] Belémhatol, / átjár, belémdöf, jaj, én, nyomorult kutya, / itt pusztulok, fiam, harap, harap, jajajj! / Jajajajaj... jajajajajajajajajajaj!” – 742–746.; „Sebem mélyéből újra indul és folyik / a barna vér: újabb rohamot várhatok. / Jajajaj... hú!” – 783–785.; Szophoklész: *Philoktétész*, ford. Jánosy I.⁷). Mindeközben az sem ismerhető félre, hogy Philoktétész nagyon is bensőséges viszonyt *ápol* a fájdalommal, jól ismeri a saját fájdalmát: a rohamok előre látható támadását és csillapodását illetően egészen praktikus instrukciókat ad szenvedése tanújának („Füvem van itt, mellyel sebem fájdalmait / ugy el tudom altatni, hogy alig kinez.” – 649–650; „Csak nagy időközökben ismétlődik ez.” – 759.; „[...] Mert hogyha testemből kimegy / ez a gonosz, azonnal mély álom fog el.” – 766–767.; „[...] Ez a roham / igen vadul jön, de hamar el is csitul.” – 807–808.⁸).

A végül (az orvosi gyógyítás ígéretével) a társai közé visszacsalogatott szenvedő önnön kitesztottságától, kívülállásától, sőt a fájdalmától is csak nosztalgikusan képes búcsút venni. A vad sziget menedékként, a jajkiáltások társtalanságát a visszhang révén elfedő és elfeledtető otthonként búcsúzik, többször is – tulajdonképpen minden olyan ponton, ahol Philoktétész rászánja magát a sziget elhagyására. A sivár – és az időjárás viszontagságainak kitett, nem egyértelműen óvóként ábrázolt – barlangot a benne felgyülemlett jajkiáltások teszik otthonossá és a szenvedő (a szenvedés) egyetlen tanújává, akit a szenvedés (helyének) hátrahagyása ugyanazokra a jajkiáltásokra készítet, mint a szenvedés maga: „Ó, kongó barlang ürege, / hűvös és meleg... én, kivert / nyomorult, soha nem hagylak / el többé, s ha kimúlok is, / csak te léssz a tanúja. / Jaj, nékem! Ó, / kunyhó, mennyire megteltél / nyűszítő jajjaimmal. Hogy / élek nap nap után majd?” (1081–1090). A végső búcsúkor pedig: „Isten veled, őrző sziklazugom! / Nimfák a vizen, s a tarka mezőn;

/ férfirobajjal égis kicsapó / hullám, de sokat fröcskölted a vad / ítéletidőn zugolyba kuszó / vak fejemet. És te, hermaioszi hegy, / hányszor ütötted visszhangba nyögő / jajomat, mikor úgy kinezott a roham!” (1452–1460). Jóval korábban ráadásul az is kiderült már, hogy a szenvedő a szigeten egyenesen megszerette a fájdalmát: „Már megtanúltam, hogy szeressem kinomat.” (538.)⁹ Philoktétész paradox módon a hatalmát veszíti el a szenvedéstől való szabadulással: a nélkülözhetetlenségét. Gyógyulása – mint arra a nemrég elhunyt kitűnő német irodalomtudós, az élete vége felé a fájdalom irodalmi és filozófiai fogalomtörténetének széles, Pindarostól Celanig vezető ívű, egyes részeiben kidolgozatlanul maradt tanulmányt szentelő Werner Hamacher emlékeztet – bizonyos források szerint csak ideiglenes volt ugyan, a sebe sohasem hagyta el végleg.¹⁰ Csak úgy tudott ugyanis megszabadulni a fájdalmától, hogy rettegett íjával (mint korábban a sziget táplálékként szolgáló állatlakóinak) továbbadta a sebeket, a szenvedést Trója védőinek. Ez az újabb agresszió volna az eszköz a fájdalom elhárítására. „A szadizmus a Másikban utasítja el/löki ki [rejtette] a *létezés fájdalmát*” – mondja ehhez Jacques Lacan (kiem. KSZ).¹¹ Mindazonáltal fontos hozzáfűzni, hogy – a mítosz bizonyos variánsai szerint legalábbis – a Héraklésztől örökölt új lényegében a *fájdalomcsillapítás* jutalma (és büntetése) volt: annak köszönhetően került ugyanis Philoktétészhez, hogy az hajlandó volt meggyújtani a Nesszosz köntösétől szenvedő Héraklész alatt a halotti máglyát. Talán éppen ezt, Héraklész fájdalmának berekesztését, a fájdalomon való felülkerekedést, a fájdalom elvételét bosszulja meg a gyógyíthatatlan kígyómárás és talán éppen emiatt konzekvens Philoktétész ingadozása a fájdalomtól való megszabadulás ígérete és a fájdalomhoz való ragaszkodása között.

Philoktétészt sebe ugyan nem teszi minden értelemben legyőzhetetlenné és mindentudóvá (hiszen talán éppen a kínjai akadályozzák meg abban, hogy felismerje az új eltulajdonítását célzó cselszövést, hogy tehát különbséget tudjon tenni jó és rossz szándék között, továbbá hogy fel- és elismerje a közösség érdekét), de ezenközben mégis a fájdalom, a Neoptolemoszt lefegyverző szenvedése révén kerekedik felül a seb okozta kiszolgáltatottságán. Paneth Gábor, aki egy egész (egyébként Somlyóra is támaszkodó) művészetszichológiai értekezést szentelt a szerinte az Oidipuszról elkeresztelt mellé állítandó „Philoktétész-komplexumnak” (amely patriarchális helyett matriarchális kasztrációra vezethető vissza és amely az elfojtás helyett a gyógyíthatatlan sebhez való kendőzetlen ragaszkodásban nyilvánul meg), Thomas Mann *Doktor Faustus*ára hivatkozva a művészi sebezhetetlenség forrását is a Philoktétészéhez hasonlítható szenvedéssel hozta összefüggésbe: az ördögi szerződés értelmében Adrian Leverkühn zenei tehetségét egy nőtől szerzett fertőzése fogja garantálni, erre a sebre utal később vissza az a szárnyas kígyót ábrázoló gyűrű, amely Zeitblomot éppen Philoktétészre fogja majd emlékeztetni.¹² A fájdalom lehet tehát egyenesen a művészi, szellemi erő feltétele is. Egy megkapó, először 1953-ban publikált esszéjében a német filozófus, Helmuth Plessner a szellemtudományok kihívásait és feladatait meghatározandó arról beszél, hogy ezek akkor töltik be a hivatásukat, ha képesek lerombolni az ismertnek, sajátjuk gondolt tartományok és hagyományok megszokott észlelését, olyan tapasztalatokat aktiválva, amelyek megtanítanak „más szemmel” látni. Az ilyen tapasztalatok egyike pedig: a fájdalom. „A fájdalom – írja Plessner – a szellem szeme.”¹³

Tanúságtétel

Persze erőteljes érvek volnának felvonultathatók a fent jelzett koordinátákkal szemben. Nietzsche egész ún. „fiziológiai esztétikája” pl., amely éppenséggel alkalmatlannak minősíti a művészetek fájdalom- vagy szenvedéskompenzációként való elgondolását. Esterházy Péter a *Hasnyálmirigynapló* egy pontján pedig azt állapítja meg, hogy a fájdalom számára – *használhatatlan* („Megállapítom: a fájdalom, mondjon bárki bármit, nem jó. Én nem tudom használni. Van, aki tudja. De nálam ezt megspórolhatnád, Uram.”).¹⁴ De maga Philoktétész is – nem azért keveredik-e ordítózással a beszéde és lesz minden gyanakvéssá ellenére gyanútlan a látogatója szándékainak felmérése során, mert – mint arról a kar értesít a paradoszban – fájdalma (jajongó-siránkozó *aiái*-a) mértéktelen vagy mérték nélküli („halandók nyomorult sorsa, / kiknél túlüt a mérték!” – 177–178.), összehasonlíthatatlan és közölhetetlen? A jajkiáltásokat, itt is, egyedül a visszhang érti meg, már amennyiben ez megértés persze („Görcsök jajjait csak a / visszhang érti, riogja tág, / ajtónélküli száján.” – 188–190.).¹⁵ A mértéktelen, fel-és összemérhetetlen fájdalom olyan szenvedés, mondja Hamacher, amelynek már nem is lehet konkrét formát öltő tárgya vagy tartalma. A szenvedő „a tapasztalatot [Erfahrung] tapasztalja meg”: „ki van téve a puszta tapasztalatnak [...]. *Amit* tapasztal, az megkülönböztethetetlen a tapasztalattól magától: nincs tartalma, mivel nem talál támaszra semmilyen adott reprezentációban; ténylegesen észlelhető, ám anélkül, hogy észleletek tárgyává válhatna, amelyet más tárgyak helyettesíthetnének és ily módon univerzalizálhatnának.”¹⁶ Ezt a mértéktelen fájdalmat nem lehet tárgyiasítani vagy lokalizálni (ahogyan, ki ne tudná ezt?, az intenzív fájdalom „helye” is mérhetetlenül nagygyá és ezáltal körvonalazhatatlanná tud nőni a test önérzékelésében), és ebben az értelemben nehéz hozzá viszonyulni, legalábbis *mint* fájdalomhoz, *mint* a szenvedés forrásához, amely aztán – esztétikai vagy más eszközökkel – feldolgozható (és tehát: csillapítható?) volna.

Mégis: Philoktétész arra is alapot szolgáltatott, hogy éppen ennek a viszonyulásnak a voltaképpeni formáját, a *reflexivitást*, ezzel együtt pedig talán a fájdalom és a szenvedés közötti implicit különbségtételt figyeljék meg a fájdalomkitöréseiben. Kierkegaard pl. Szophoklész drámájára hivatkozva értekezett erről a finom, de lényeges különbségről (nála egyben: átmenetről): „Magában a görög tragédiában átmenet van a bánat (Sorgen) és a fájdalom között, s erre példaként *Philoktétészt* szeretném felhozni. Ez szigorúbb értelemben szenvedő tragédia. De még ebben is nagyfokú objektivitás uralkodik. A görög hős megnyugszik saját sorsában, sorsa megváltoztathatatlan, erről nincs mit beszélni tovább. Ez az elem tulajdonképpen a bánat mozzanata a fájdalomban. Az első kétség, mellyel *a fájdalom tulajdonképpen kezdetét veszi*, ez: miért történik velem ez, miért nem lehet ez másként. [Kiem. KSZ. Vagyis a fájdalom nem a fájdalommal, hanem az objektíváló reflexióval kezdődik!] Mert a *Philoktétészben* – ami számomra mindig feltűnő volt, s amiben lényegileg különbözik attól a halhatatlan trilógiától – nagyfokú reflexió van: a mesterien ábrázolt önellentmondás a fájdalomában, melyben igen mély emberi igazság van, ám az egészet mégis objektivitás hordozza. Philoktétész reflexiója nem mélyül el önmagában, és teljesen görög az, amint arra panaszkodik, hogy

senki sem tud fájdalmáról. Rendkívüli igazság van ebben, és ugyanakkor mégis itt jelenik meg a tulajdonképpeni reflektált fájdalomtól való eltérés, mely mindig azt kívánja, hogy egyedül legyen fájdalmával, mely új fájdalmat keres ennek a fájdalomnak a magányában.”¹⁷ A fájdalmat megelőzi a fájdalom reflexiója, a fájdalom okozta bánat; a bánat, a szenvedés szüli a fájdalmat és nem fordítva – hangozhatna egy bizonyos szempontból igen radikális és ugyancsak megfontolandó következtetés, amelynek mélyértelműsége persze talán az empiria vonakodó egyetértésében ütközne a saját határaiba. De az a mintázat, amely a fájdalom és a bánat közötti különbségtétel vagy – Kierkegaard megfogalmazásában – „átmenet” elképzelése mögött kirajzolódik, fordított következményes viszonyban is végigkövethető: a fájdalom és az általa kiváltott, belőle következő szenvedés relációjaként. A különbségtétel ebben a formában arra az előfeltevésre tart igényt, amelyet a kar Philoktétész fájdalma kapcsán érvényesít, nevezetesen azt, hogy maga a fájdalom is – fájhat. Philoktétész „örjög már a sok inségtől” (174.).¹⁸ Nemcsak a fájdalom maga, hanem a fájdalom feletti vagy a fájdalomtól (a fájdalom tudatától, tapasztalatától, objektiválhatóságától) való szenvedés is okozhat fájdalmat, legalábbis azt feltételezve, hogy az ember képes – pl. Plessnernek az „excentrikus pozicionalitásról” alkotott antropológiai tézise értelmében – egyszerre test lenni, azaz azonos lenni önmön beteg vagy fájó testével és ugyanezen testével bírni, vele rendelkezni azt a „közvetített közvetlenséget” megvalósítva, amely – a filozófus szerint – az ember sajátja, bizonyos értelemben az emberi létforma, az azt a környező világhoz való viszonyulása tekintetében meghatározó specifikus pozicionalitás kitüntető jegye. Az embernek a fájó vagy beteg testéhez való viszonya sem lehet, ebben a közelségben legalábbis, teljesen közvetlen. Közvetítettsége pontosan abban nyilvánulhat meg, hogy a fájdalma nemcsak fáj, hanem a fájdalmától – szenvedni is képes. Legalábbis addig a pontig, lehetne ellenvetni, ameddig a fájdalom nem támad rá éppen erre a közvetítettségre. A fájdalom a test idő- és térbeli önészlelésének, itt-és-mostjának legszélsőségesebb próbatétele, az a tapasztalat, ahol a test elveszít mindenféle koordinációt, sikertelenül igyekszik szabadulni éppen ettől az itt-és-mosttól, sőt önmagától, mintegy ki akar jutni önmagából, vagyis: a test ebben való akadályozottságának extrém tapasztalata, amelynek fenomenológiai leírását Hermann Schmitz szerint a távozásra szólító „el!” parancs akadályoztatásából („ein gehinderter Weg!”) kiindulva lehet végrehajtani.¹⁹

Plessner fájdalomról alkotott elképzelését legrészletesebb kidolgozottságában talán groningeni kollégája, Frederik Buytendijk monográfiája nyomán lehetne rekonstruálni (ezt Plessner fordította le hollandról németre), aki az ember és az állat fájdalma közötti különbségtételét arra alapozta, hogy a fájdalom az előbbit nemcsak a testében, hanem pszichofiziológiai egységében is érinti.²⁰ A sírás és nevetés szélsőséges „kifejezési formáinak” szentelt, sokat idézett értekezésében Plessner azt a feltételezést vette alapul, hogy ezeket az eruptív, önkéntelen, kontrollálhatatlan (és ismét az emberi létforma kitüntető jegyeiként azonosított) reakciókat az tünteti ki az olyan, motorikus testi folyamatokkal szemben, mint az elvörösödés, sápadás, izzadás vagy a köhögés, hogy válasz-jelleggel bírnak, még akkor is, ha azokban a helyzetekben, amelyek kiváltják őket, úgymond a test veszi is magára a rezponzivitás funkcióját. Éppen emiatt a nevetés és a sírás világítanak rá az ember

saját testéhez való viszonyának fentebb említett kettős jellegére, és az ebben a kettősségben megmutatkozó kifürkészhetetlenségére (Unergründlichkeit). A síró ember (és, ha más módokon is, a nevető ugyancsak) kapitulál, leteszi a fegyvereit egy feldolgozhatatlan vagy értelmezhetetlen, ám megkerülhetetlen szituációban, helyette a teste reagál, és éppen ebben a beugró szerepkörében teszi láthatóvá az embertől való részleges függetlenségének lehetőségét és hatótávolságát, másként fogalmazva: az ember és a teste közötti viszony dezorganizációját, amiként ez a fájdalom esetében is bekövetkezik.²¹ „A fájdalom – írja Plessner – védekezésésképpen visszavettség a saját testre, oly módon méghozzá, hogy már lehetetlen viszonyt kialakítani hozzá. A fájó régió mértéktelenül kiterjedtnek tűnik, mintha rátelepedne és teljességgel elnyomná az egyéb területeket. Az ember már csak fogból, homlokból, gyomorból áll.”²²

A (nevetéshez viszonyítva még mindig bizonyos közvetítettséget megőrző) sírásról alkotott elmélete számára Plessner ugyan végső soron elégtelen kiindulópontnak tekinti, mégis érdemes itt utalni a sírásnak a fájdalom és szenvedés kifejeződéseként való magyarázatára, amelyet mindenekelőtt Arthur Schopenhauerre támaszkodva fejt ki, aki szintén fontosnak tartotta megállapítani, hogy „a sírás, akár a nevetés, azokhoz a megnyilvánulásokhoz tartozik, melyek az embert az állattól megkülönböztetik. A sírás korántsem sajátlagos fájdalomkifejezés: mert a legritkább az a fájdalom, melynél sírunk. Megítélésem szerint sosem közvetlenül az érzett fájdalom nyomán sírunk, hanem mindig ennek *megismétlődésekor*, a reflexiót követően” (kiem. KSzZ).²³ Eszerint a sírás a részvétből, vagyis együtt-szenvedésből (Mitleid) fakad, ami (itt úgy tűnik: leginkább) az ember önmagával való együtt-érzéseként értendő, a saját fájdalom nem közvetlenül, hanem mintegy idegenként elképzelve-objektívalva válik szenvedéssé (Leid). A sírásnak persze nemcsak a fájdalom lehet a forrása, továbbá – figyelmeztet Plessner – az én önmagától való eltávolodásának, ön-eleresztésének más formái is lehetségesek, az azonban, hogy nem(csak) a fájdalomtól, hanem a szenvedéstől, valamely saját vagy idegen szenvedéssel szembeni tehetetlenségében sír, végső soron az ember megkülönböztető jegyének bizonyul.²⁴ Az ember képes nemcsak a fájdalomtól sírni, hanem szenvedni és együttérezni a saját vagy idegen fájdalommal, az embernek valóban nemcsak a teste, hanem a testének fájdalma is fáj. Kérdés persze, méghozzá talán túlságosan is messzire vezető, hogy vajon nem implikálja-e az ember így felfogott excentrikus pozicionalitása bizonyos értelemben eleve a fájdalom valamiféle – ha nem is leértékelését, de szinte automatikus önkompenzációját. Ha ugyanis a fájdalom tárgyiasítható a fájdalom feletti (együttérző) szenvedésben, nem hordozza-e ez egyben a mérsékelhetőségének vagy inkább: mérhetővé csillapításának ígéretét is, nem lehetetleníti-e el eleve a testi fájdalomról mint olyanról, a Hamacher emlegette tapasztalatról mint tiszta, pusztá, merő tapasztalatról való tanúságtétel lehetőségét? Vagy ez utóbbi mindig már az állat tanúságtétele lesz? *Csak az igazi tragédia, / ami egy kutyának is az* – mondja ehhez Szabó Lőrinc a *Monológ a sötétben* című versében (1933).

A fájdalomról való (akár: irodalmi) tanúságtétel, mindenesetre, úgy tűnik, ritkán valósul meg anélkül, hogy ne kelljen számot vetnie egyfelől a fájdalom feletti szenvedés, a fájdalom fájdalma megtestesítette kihívással (vagyis, másként fogalmazva: a fájdalom elbeszélésének fájdmával), másfelől az én és a test közötti

hasadás nyelvi-narratív feldolgozásával, vagyis, ha lehet így fogalmazni, magának ennek a hasadásnak, a kettő közötti kontinuitás megtörésének tanúsításával. Az első kihívás kulcsfontosságú pozícióban jelenik meg pl. Karinthy-nál, aki a betegségéről és a műtétéről szóló „útirajzát” a vállalkozás értelmét legitimálni hivatott előszóval látta el, amely többek között arról tudósít, hogy nem valamiféle „személyes vallomás” igénye kényszerítette ki a mű megszületését (amelyben valóban nem is mondható különösebben meghatározónak a „vallomás” beszédhelyzete), hanem egy „második betegség” (a fájdalom *megismétlődése*, amiről Schopenhauer beszélt?), az, amit a „kínos és veszedelmes élmény” irodalmi feldolgozásának, egészen pontosan a textuális „rögzítésének” készítése okozott: „A kényszer, hogy az emléket lerögzítsem, úgy jelentkezett, mint egy második betegség, amelynek kezelése nélkül az elsőből se tudok teljesen felgyógyulni”. (Karinthy, 8–9.) Az irodalom, az irodalmi tanúságtétel terápia egyfelől – és a betegség betegsége másfelől. Az én és a test közötti viszony átalakulása vagy felbomlása az egyik leggyakrabban visszatérő tapasztalat a tünetekről, a kezelésekről, majd a műtétről adott beszámolóban, ezt Karinthy a leggyakrabban a szuverenitásként megjelenített kontroll, vagyis egyfajta hatalom elvesztéseként ábrázolja, olykor egyenesen a hatalom átadásaként. A beteg (az éntől megfosztott, anyagszerűségében majdhogynem élettelelnek mutatott) test éppen ebben a betegségében, a fájdalom révén lesz *úrrá* a voltaképpeni uralkodó fölött. „A testem – teszi fel a kérdést egy eszméletvesztésközeli rosszullet tanulságaként – , ez a száználmas rongydarab, rendbe jön, mint anyag – de mi lesz velem, a birodalmát elvesztett fejedelemmel?” Fontos, hogy a testnek ez a lázadása voltaképpen azért mutatkozik igazán fenyegetőnek, mert – ez a megállapítás (önészlelet, vagyis inkább az önészlelés el- vagy kimaradása) motivikus szerepben és gyakorisággal tér vissza a regény számos pontján – nem jár fájdalommal: „nincs az a kínszenvedés, aminél ez ne lenne rosszabb, pedig nem érzek fájdalmat”, olvasható pár sorral feljebb. (Karinthy, 32–33.) A betegség elbeszélésének csúcspontja, a műtétről, azaz az észlelésért-érzékelésért felelős vezérlőszervbe, az agyba való materiális beavatkozásról előadott beszámoló drámája pontosan ezt a felismerést állítja az előtérbe. Karinthy betegségről nyújtott tanúságtétele azon a ponton ütközik önnön korlátaiba, amikor meg kell állapítania, hogy – ellentétben a műtét során előálló éles akusztikai észleletekkel, az orvosi eszközök hangjával vagy egy *fájdalmasan* jelentkező gondolattal²⁵ – a műtött testrész: nem fáj. A testről, a betegségről való tanúságtétel, vagyis a fájdalom elmáradása valószínűtlenné teszi azokat a testi történéseket, amelyeket a beszámoló rögzíteni hivatott és amelyekről csak egyéb (a beteg testhelyzetéből adódóan főként az akusztikusra korlátozott) környezeti észleletek szolgáltatnak közvetett, ráadásul önnön hitelüket megkérdőjelező („süket reccsenés”) benyomásokat: „Feszítés, nyomás, roppanás, rántás... süket reccsenéssel törik valami. Pillanat múlva megint. Feszítés, nyomás, roppanás, rántás. Sokszor, sokszor egymás után. A folytatólagos roppanások olyanok, mint ahogy konzervdobozt nyitnak, az utána következő reccsenések, mintha beszegezett láda oldalából deszkákat törnének egyenként. *Tudom*, hogy csontokat tör ki, nagy darabokban.” (Karinthy, 184–185., kiem. KSzZ) Kortárs irodalmi változatként erre Tóth Kinga figyelemreméltó kötetének, a *Holdvilágképeknek* (2017) egyik darabja, a *Reflektor* volna ideidézhető: „Jönnek a

műszerek, amivel behatolnak a testbe, mintát vesznek, látom a szikéket, félek. Nem alszom el. Most már szívesen aludnék, már nem vicces, *eszembe jut, hogy műtenek*, ezt a részt már törölhetik, ez már nem kell. Most felszívna valamit, dupla adag lesz, de ez veszélyes, ezt már nem kellene hallanom.” (Kiem. KSzZ)

És éppen ez, vagyis az önmagát észlelő testi tapasztalat bizonyosságának kimaradása vagy kihagyása válik igazán fenyegető, Karinthy szövegében rendre a fikcióval – álmokkal, hasonlatokkal – kompenzált vagy helyreállított tapasztalattá: „Hogy a fájdalomérzés teljesen megszűnt, nem nyugtat meg. Sőt egyre ijesztőbbnek találok. Valami néma, mégis egyre gúnyosabb fenyegetés van ebben, előkészület a legrosszabbra, az a kivárthatatlan idő, míg a pribék a spanyolcsizmát igazgatja, felhúzás előtt. Hiszen lehetetlen, hogy bent vágkálnak az agyvelőben, és ez ne fájjon, ez különös, vagy azt jelenti, hogy... Hiszen egy idegecske izgalma odabent, a skatulyában, ami most nyitva van, még nemrég olyan őrlítő fájdalmat okozott, hogy össze akartam törni a fejem. Hiszen mindenki tudja, mindnyájan tudjuk, mi az agyvelő, hogy elég beledöfni, a koponyán át, vagy a koponyán keresztül erősen megütni, és rögtön vége az embernek [...]. Talán ordítani kellene, mintha fájna?... De hogy ordítsak, mikor nem fáj?” (Karinthy, 198.) A test megtagadja a róla teendő tanúságtételt éppen azért, mert nem fáj, és ebben a fájdalommentes önmegtagadásában – kényszerű forrása. Antropológiai magyarázatért – többek között – Immanuel Kant-hoz lehetne fordulni: „A fájdalom a ténykedésre serkentő fullánk (der Stachel der Tätigkeit), s csak a ténykedésben érzékeljük életünket; a fájdalom nélkül lételetelenség köszöntene ránk.”²⁶

Nádas Péter *Saját balálkában*, formálisan nézve legalábbis, éppen ellentétes sémat követve megy végbe az én és a test szétszakadása. Annak, hogy Nádas szövege visszatérően antropo-, sőt zoomorfizálja a fájdalmat, talán éppen abban rejlik a magyarázata, hogy itt a fájdalom a maga mérhetetlen, *mérlelhetetlen* mértékességében (amelyet Nádas gyakran alkalmazott, kétértelmű műszava, a „szenzáció” is nyomatékosít) teszi próbára az észlelő apparátust. A kérdés itt, a Gellért szállóban is a test fölötti uralomra vonatkozik, viszont a test itt átveszi a fájdalomról való beszámolás, a fájdalmat megragadó tanúságtétel feladatát, mintegy tehermentesíti azt, akit a szöveg énnek nevez (magára vállalja az én félelmét és mintegy beszélni kezd), és aki végsősoron az én és a test közötti disszociáció felismerésével és jóváhagyásával állítja mégis helyre mégoly ingatag szuverenitását. Ez egészen nyilvánvalóvá válik abban, hogy az alábbi részletben a test helyett végig az én támaszkodik észleletekre, az én (és nem a test) *látja* a „tulajdonságaik” közötti különbséget, és kíváncsi pillantását a test „hályogos szemmel” képes csak viszonzni: „A testi szenzációk felett érzett intellektuális örömmel a fájdalom mélysége rajzolja ki a határait. Mérlegettem, mit tehetnék, miként lehetnék *úrrá* a fájdalomon, hogy elkerüljem a kínos feltűnést és még sokat se kelljen fizetnem. Bár a fájdalom nyomában azonnal sötéten beáradt egy ismeretlen méretű félelem. Ellenállhatatlannul jött, miként a téli köd. Azt suttopta, nem fog menni, nem fogod megúszni, nem fog elkerülni. / Kíváncsian néztem a hályogos szemébe, jól láttam, hogy a test félelme ő, nem az enyém, nem a léleké, s akkor ez a halálfélelem. Most aztán láthatom a különbséget az énem tulajdonságai és a testem tulajdonságai között.”²⁷ „Jobban ésnél voltam, mint bármikor” (Nádas, 120.) – ezt csak egy olyan én jelenthe-

ti ki (az adott szöveghelyen a tünetek orvosi szaknyelven előadott precíz leírását és magyarázatát összefoglalva – és lényegében e magyarázatok hitelességét tanúsítva), aki – Karinthyval ellentétben – a test tanúságtételétől megfosztva sem veszíti el a szuverenitását.

A *Saját balál* ezzel (vagyis az én és a test közötti szakadás végérvényessé rögzítésével) lényegében már jóval a tényleges, klinikai értelemben vett halál eseményének előadását megelőzően tanúsításdiskurzussá alakul, a test, a hátrahagyott test, de ugyanígy a testével egybeeső, a testében feloldódó én is igazolhatatlan vagy visszaigazolhatatlan marad a saját egyediségében vagy egyszeriségében. Ezt a legnyomatékosabban ott teszi nyilvánvalóvá a szöveg, ahol a szenvedő felteszi a Kierkegaard által Philoktétész szájába adott kérdést (miért történik velem ez, miért nem lehet ez másként), vagyis amikor, miközben már levegőt is alig kap, lépni is alig tud, intenzív testi tapasztalatokra, a test képességeinek intenzív megtapasztalására, a saját testtel való egybeesés euforikus élményeire emlékezteti vissza magát. A szenvedés közepette kiadós és szabad futások emlékeit felsorakoztatva jut el az öntanúsítás kimondásáig: „Az egyenletes légzés köti meg a látványt a futó emlékezetében. S ha figyelme arányosan oszlik meg a horizont és a testéhez mért háromlépésnyi távolság között, akkor egy idő után a testi valójával sem kell törődnie. A látvány erősebb a testi érzeténél. Harmattól tocsogó, vad mezei ösvényeken futottam át Franciaországba. Elemi élvezetet okozott büntetlenül átfutni az államhatárokon. / Csupán a párázó testemmel, csupasz lélegzetemmel tudtam volna magam igazolni. / Igen, ez bizony én vagyok.” (44.) Az önmagát csupán önmagával, csupasz testével igazolni képes én futásának szabadsága egyben az öntanúsítás autoritásának szabadsága is: a testi önazonosság köztudottan pontosan az olyan szituációkban kevés az én igazolásához, ahol – pl. országhatárokon – igazoló iratokra, fényképre, aláírásokra, pecsétekre, biometrikus apparátusokra és hasonlókra van szükség annak megállapításához, hogy a csupasz test – az, aki. *Büntetlensége* éppen ezen hitelesítő apparátus hiányából fakad (aki azonosíthatatlan, bizonyos értelemben büntethetetlen is), és sajátos szuverenitást alapoz meg. Igen, ez bizony én vagyok – a test és az én azonosságát csak tanúként (visszaigazolhatatlan, ellenőrizhetetlen – *tanúsíthatatlan* – instanciaként²⁸), önmaga tanújaként mondhatja ki az én, aki itt nem több, mint test, vagy a test, aki itt nem több, mint én, és mintha az öntanúsításnak ez a különös, deficités feltételrendszere terjedne ki a fájdalomról számot adó (igaz, a fájdalom fölötti uralmat nem egykönnyen feladó) elbeszélés egész alapszituációjára. Talán nem teljesen érdektelen párhuzamot kínál ehhez Karinthy megérkezése a stockholmi kórházba, itt is egy futás (ezúttal inkább kulturális) emlékezte értelmezi a jelenetet: „Két tiszta, sudár termetű, fehér bőbitás ápolónő vesz át, *levetkőztetnek*, és az ágyba ejtenek. *Irataimat elveszik*. / A marathoni futó átadta az üzenetet.” (Karinthy, 153. Kiem. KSZ) A szenvedéstörténetének kulminációs pontjára elérkező (elvergődő) én mintegy saját, beteg testét, saját fájdalmát adja át, teszi le, mint a hosszú úton keresztülvonszolt üzenetet, ami egyszerre párhuzam és chiazmus formájában tükrözi az antik legendát. Athénba Marathónból győzelmi üzenetet hoz egy hírnök, aki nem éli túl az eseményt, Stockholmban az utazást és a megelőző kezeléseket túlélő, a gyógyulás küszöbére érkező, a gyógyulás reményét vagy ígérését hordozó testet nyújt át az

identitásától (ruháitól, papírjaitól) megfosztott, úgy is lehetne fogalmazni, *felfüggesztett* én. Ezt a párhuzamot ellenpontoszza a chiasztikus alakzat: ha ugyanis a test a (túlélő) hírnök, akkor az viszont az én vereségének üzenetét hozza.

A tanúságtétel diskurzusának ez a törékeny, de törékenységében megrendíthetetlen feltételrendszere (amely ha referenciális támasztékokat venne igénybe, önnön küldetését, azaz a tanúskodást lehetetlenítené el) természetesen nem implikálja – bármilyen kézenfekvően hangozzék is ez az empirikus ellenvetés – a tanú túlélését, nem vagy nem feltétlenül a gyógyulás hitelesíti a tanút. Ez csak akkor volna így, ha a testi fájdalomról vagy a betegségről való tanúságtételt annak elmúlása vagy legyőzése, vagyis a *távolléte*, az elbeszélte múlt dimenziójába süllyedése, azaz, másként fogalmazva: a retrospektív elbeszélői pozíció hitelesíthetné. Esterházy nem élte túl halálos betegségét, mégsem mondható, hogy a *Hasnyálmirigynapló* nem tekinthető tanúságtételnek a test betegségéről. Ez persze, struktúráját tekintve nyilván más elbeszélő szituációt kell, hogy igénybe vegyen, mint pl. Karinthy „útirajza”: a *Hasnyálmirigynapló* nem véletlenül, empirikus okokból sem lehet más, mint *napló*, vagyis az összegző visszatekintés utólagos pozícióját elutasító és egyben az elbeszélte eseménysor formális lezártóságának feltételéről lemondó narratív műfaj, amely maga ugyan sokféle vonatkozásban hordozza a túlélő perspektíváját (egy napló bizonyos értelemben, hangozzék ez bármily paradoxnak, mást sem tesz, mint hogy napról napra azt tanúsítja, hogy az elbeszélő azonosságát nem a pozícióját meghatározó idő- és térbeli jelen garantálja, a napló narrátorra minden újabb bejegyzésben túléli önmagát), ám ezenközben mégis egyben tagadja azt.²⁹ Esterházy szövege az ilyen tanúságtétel ellentmondásait hozza felszínre: olyasvalamit (az idő haladásának betegség megszabta ritmusát) dokumentál, ami adott esetben magának ennek a műveletnek, a naplóírásnak szab korlátokat, másként fogalmazva: az írás az írás bizonyos gátoltságairól, arról tesz tanúbizonyságot, ami a létlehetőségében fenyegeti. Ez talán nem más, mint az írás *fájdalma*, amelyről viszont nem ad számot egy másik, vitálisabb szöveg vagy médium. Esterházy szövege bizonyos értelemben – és éppen a tanúságtétel fókuszának tekintetében – tanácstalan, talán tétova, *fáradt* szöveg. Nem hoz határozott döntéseket afelől, hogy milyen módon adjon formát a beteg testről, a betegség tapasztalatáról előadott tanúságtételi mechanizmusnak. Részint más tanúságtételeket konzultál, különösen egy másik túl-nem-élő, Harold Brodkey *This Wild Darkness* című könyvét,³⁰ máskor (gyakran) külső tekintetekből igyekszik megtudni valamit saját testi állapotáról („mégiscsak az a helyzet, hogy sokaknak, ha rám néznek, a halált juttatom az eszükbe” – Esterházy), vagy éppen a betegség játékos megszemélyesítésének lehetőségeit próbálgatja (Hasnyálka – akinek színreléptetése és megszólíthatóvá tétele azonban eleve inkább eltávolít a tapasztalattól: Karinthy-féle előképével, „énké”-vel ellentétben ez a fiktív lény – szinte csak név – a betegség és az én közötti távolság fenntartója). Olykor a múlt mindennapok ritmusát regisztráló krónikás szerepére korlátozza magát, sokszor viszont (irodalmi vonatkozású) önanalízis formájában közelít a betegség tapasztalatához. A naplószerűség ezen eldöntetlenségekben is visszaigazolóódik.

Lehetséges persze még Esterházynál is közelebb kerülni a betegség ritmusához vagy saját idejéhez. Szabó Lőrinc, aki minden lehetséges tekintetben igyekezett

ismereteket szerezni az ember testi létezésének határtapasztalatairól, részint orvosi tanácsra is, feljegyzéseket készített a rosszulleteiről.³¹ Az 1951. október 9-ről 10-re forduló éjszaka elszenvedett infarktusról lényegében real time közvetítést ad, percre pontosan datált bejegyzések formálják ezt a szöveget, amelyet tehát a betegség lefutásának saját ritmusa és persze az átélt fájdalom görcsei és alábbhagyásai tagolnak, mintha tehát a test magát, a maga kínjait jegyeznél fel ezekben a dokumentumokban – amihez hozzáértendő persze, hogy a műveletet az empirikusan is pontos dokumentációnak, illetve a fájdalom leírásának vagy megnevezésének nyelvi-irodalmi kihívásai legalább olyan mértékben meghatározzák. „A fájdalom – írja negyed kettőkor – valami rengeteghúrú áramláshoz hasonlít, amely a gyomor fölött kezdődik, és szorító-szaggató kínból áll; nyalábos, kétarasnyi vagy épp félméteres szaggatások tömegéből, mely a nyakban keskenyedve összefolyik, felmegy a tarkóba és – talán – az erősen lüktető halántékokban végződik. De a vállakon át lekanyarodik a karomba is; még pedig mind a kettőbe!” Pár perccel később: „Bár – most még – tán nem is olyan nagyon rettenetes, mint az volt. Legalábbis nem tömörül különlegesebben magának a szívnek a környékére. – De most már igen. – – – Nem akarok felszólni az emeletre – – – Őrjítő a szaggatás – – *Azért írok, mert nyomot akarok hagyni erről az éjszakáról.* – Talán nem volna szabad már orvos közele nélkül élnem.” (Kiem. KSZ)³² A szöveg, amelybe nem sokkal később már jalkiáltások is beiktatódnak, még itt is, természetesen, kompozíció: a fogalmazás (grafikusan is jelölt) szaggatottsága talán egyszerre fejezi ki és írja le a fájdalom ritmusát. Figyelemre méltó az észlelés önreflexivitása: az első idézetben a „talán” közbeszúrás a terjedő fájdalom lokalizálhatatlanságáról ad éppen pontatlanságában pontos tudósítást, és később a megfelelő terminusok keresése vagy a leírást elősegítő ismeretek feletti kétely is megnyilvánul a szövegben („Tüdőgörcs: van ilyen?”) – a roham közben!

Hogy miért az írás hivatott nyomot hagyni a rohamról, az többféle, többé-kevésbé kézenfekvő magyarázatot is kaphat, a bizonytalan kimeneteltől az eszmélet megőrzésének igényén vagy az utólagos emlékezés iránti bizalmatlanságon át a pusztá testi „nyomok” elégtelenségéig vagy olvashatatlanságáig. Ennél talán érdekesebb, hogy a feljegyzések szerint a roham ritmusát nemcsak a testi tünetek, a fájdalom intenzitása alakítja, hanem a tanúságtétel alaphelyzetének felfüggesztése, majd helyreállítása is. A helyszín ugyanis Illyés Gyula tihanyi nyaralója, és a szenvedő ragaszkodik ahhoz, hogy ne legyen tanúja. Negyed tíztől kezdve egyedül van, fél három körül azonban nem bírja tovább, „kínomban és félelmemben [...] lehívtam Gyulát az emeletről”. A balatoni házigazda szerepe azonban nem merül ki pusztán a részvétteljes jelenlétben, az együtszenvedésben, vagyis a részvét megtestesítésében. A fájdalom ezen a ponton legyőzi a fájdalom leírását vagy tanúsítását, Szabó Lőrinc nem tud tovább fogalmazni, Illyés (aki ugyanebben az időszakban Szabó Lőrinc költői művének is társszerzőjévé lép elő, mint azt pl. a *Vers és valóság*nak *A huszonhatodik év Szárszó* című darabjához fűzött kommentárja elárulja³³) veszi át a megfigyelő és a lejegyző szerepét, amit utólag akkurátusan elhelyezett idézőjelek szignalizálnak („most az ő feljegyzései következnek egy darabig: azt írta, amit látott, vagy amit tőlem hallott.”). Amikor Szabó Lőrinc túljut a nehezén, visszaküldi Illyést az emeletre – Illyés nem tanú, hanem apparátus, helyet-

tesít akkor, amikor költőbarátja teste csődöt mondani látszik, ugyanakkor épp ebben a szerepében mégis tanú. Az elviselhetetlen fájdalmat (talán *per definitionem?*) csak a másik, valaki más tudja tanúsítani. Az, hogy Illyés ott van, tanúsítja a fájdalom mértéktelenségét vagy leküzdhetetlenségét.

Szabó Lőrinc a *Tücsökműzene* egyik utolsó, már az 1957-ben a ciklushoz illesztett *Utójáték* részét képező darabjában (365. *Szívtrombózis, Tihany*) is visszatér ehhez az éjszakához, mintegy újra rögzíti, ezúttal lírai közegben és formában, az önmegfigyeléseit, méghozzá – mint látható – oly módon, hogy lényegében azokat a nyelvi-képi elemeket reciklálja, amelyeket a roham valós idejű át- és túlélése közben alkalmazott, amelyeket tehát, részint legalábbis, a görcsölő test írt, íratott le vele: „Ötpercenként jegyeztem. Nitromint / már nem segített. Görcsre görcs! Megint! / Este tíztől fojtogatott-dobált / a szív körül vonagló kín-nyaláb, / este tíztől félhalál-ágyamon / az acélkígyókemény fájdalom: / átbújt a tarkón s a két karba, le, / majd újra fel, a sarkcsillag fele, / s onnan csüngetett, egy szál idegen, / az ürbe, mázsás jajt, a félelem. / Végül csak e szakadó fonalon / kötött a világba a tudatom: / az, hogy fájok. Barát és szeretet / most már csak tehetetlen tanu lett; / kérleltem is: »Menj, Gyulám, te se láss...« / Hajnalra mégis fátylas zsongulás... / S reggelre újra tó s hegy, újra Én!... / (Ötvenegy október tizedikén.)” A versben persze – ellentétben az 1951-es feljegyzésekkel – a múlt idejű megfogalmazások dominálnak a jelen idejűekkel szemben, mindazonáltal pontosan követi az egykori jegyzeteket. Hiszen csak onnan, a precízen megörökített bejegyzésekből rekonstruálható, hogy valóban (és valóban!) voltak időszakok, amikor ötpercenként születnek az újabb írásos észleletek, és a Nitromint adagolásának rendje is nyomon követhető az 1951-es szövegben, amely szerint a fájdalom „szorító-szaggató *kínből* áll; *nyalábos* [...] szaggatások tömegéből”. A vers pontosan adja vissza a fájdalom Tihanyban megörökített vándorlását is a testrészek között. Illyés ellenben – a vers szerint – „tehetetlen tanu”, akit a szenvedő talán éppen azért küld el valójában, hogy megőrizhesse a tanú szerepét, illetve hogy önmagát mint szenvedő tanút, önnön szenvedésének tanúját, ezt a szenvedést viszont *sajátként* őrizhesse meg („te se láss”) – és a vers valóban megőriz egy mégoly szakadékonny, csüngő szálat, amely a szenvedő tudatot a világban tartja: ez a szál a fájdalom maga. A fájdalom az utolsó biztosítéka, akár úgy is lehetne mondani, alapja vagy feltétele a tudatnak, különösen akkor vagy ott, ahol a tudat nem más, nem több már, mint annak tudata, „hogy fájok”. (Antropológiai szemszögből közelítve ez persze nem is lehet igazán meglepő: „mindenféle tudat az elszenvedésen alapul”, ahogyan Max Scheler fogalmaz.³⁴) Ezt a tudatot tartja fenn a versszöveg, amely persze – a túlélő retrospektív pozíciójának fölényéből – részletesebben vagy költőibb nyelven tudja elmesélni az „Én” (és a világ: tó, hegy) visszatérését a fájdalom cernáján függő, a fájdalom által – mondhatni – egyszerre kikezdett és megőrzött vagy megóvott tudatba. Az 1951-es jegyzetek egyik utólagos hozzáfűzése a fájdalom megszűnését pusztulásként, halálként ragadja meg: a roham utáni napokban a fájdalom „elhalt”,³⁵ amit itt persze talán nem érdemes csupán a szigorú biológiai értelemben olvasni, hanem akár pl. az elhaló hang metaforájában feltáruló jelentése szerint is. Szabó Lőrinc, aki a roham vége felé *hidegen kétségbeesett*nek érzi magát³⁶ (és van-e nagyobb, végletebb kétségbeesés, mint ez?), a versben *fátylas zsongulásról* beszél, és éppen ez,

az elhaló fájdalom akusztikus önanesztéziája engedi újra megjelenni az Ént. Az Én – itt – maga a gyógyulás, ami az öntudat fájdalomának (a fájás tudatának, a fájásnak mint tudatnak) az enyhülésével érkezik el.

Fontos, hogy a vers közvetlen kontextusát nem csupán a rosszulletekről készített jegyzetek, hanem mindenekelőtt, mint az az imént már említésre is került, a *Tücsökzene* kései *Utóhangja* képezi. Különösen az életrajz grandiózus fináléja, a 370., *Holdfogyatkozás* című darab érintkezik többféle formában is a tihanyi éjszaka leírásával. Legfeltűnőbb módon ez utóbbi költemény „Földön túli” („éjfél s egy között” zajló!) eseményei idézhetik vissza a *Szűtrombózis*, *Tihany* fájdalomleírását, csillag „hinti az űrbe halk álomporát”, Szabó Lőrinc mintha itt mintegy *elzsongítaná* az űrbe „csüngetett [...] mázsás jajt”. A *Holdfogyatkozás* egyik nyitóképe, a szövedékében rángatózó pók („Sugársokszögön körben ráng a pók.”) éppen ezt a *fonalat* veszi fel: a 365. versben az egyetlen csüngő-szakadó fonalon (ideg-szálon) a világba lógatott, súlyos („mázsás”) tudat irritációját és/vagy kiszolgáltatottságát (vagyis: a fájdalmát, „azt, hogy fájok”) ismétli, illetve simítja el – a pókháló pedig fontos önértelmező metaforája a *Tücsökzene* egész önéletrajzi koncepcióját (és kompozícióját) meghatározó teremtő vagy újrateremtő emlékezésnek.³⁷ A tücsökzene (és a *Tücsökzene*) a ciklus végpontján „álommá zsongul”, csönd lesz, és *fátylas*, hiszen „ezüstcsöndű fény” terül el „a pók sokszögű tündérlemezén”. A rángó-rángatózó pókot (ideget) az általa szőtt, különös, egyszerre vizuális és akusztikus (fátylas és zsongító) felszín nyugalma ellenpontozza: mintha Szabó Lőrinc itt, a ciklus végpontján a tihanyi feljegyzésekkel ellentétben a létezés fájdalomának elbúcsúztatására az Én helyett egy másik, én-mentes alternatívát kísérelne meg felkínálni.

A *Vers és valóságban*³⁸ Szabó Lőrinc mindenesetre megjegyzi, hogy a tihanyi éjszakát megidéző versében „a roham leírása költői okokból csupán igen kis részben követi az észleleteket és feljegyzéseket”. Ez magyarázhatja pl. Illyés elküldését is, ami nem vág össze teljesen az 1951-es feljegyzésekben elmondottakkal. A legmegdöbbentőbb azonban az, amit a következő napról mond: „Viszont másnap délután áthajóztunk Földvára, én vonaton átmentem Erzsike volt háziasszonyához és barátjéhez Szárszóra, sőt onnan gyalog tettem meg az utat vissza Földvárig”.

Metafora, esztétikai kompenzáció, lírai anesztézia

Egy vizsgálat során Karinthy úgy érzi magát, „mint a bűnös, akinek hivatalos ítélete még nem érkezett le, de már el van marasztalva, büntetését tulajdonképpen már megkezdte”, és ezt követően elő is vezet egy hasonlatot a kórházi szobák és a börtöncellák, illetve kínzókamrák között. (Karinthy, 104–105.) Ha a fájdalom isteni vagy más eredetű (sors)csapásként éri vagy *találja el* az embert (aki ilyenkor németül pl. lehet „vom Schmerz getroffen”), akár megérdemelten, akár beláthatatlan okból, akkor valóban tekinthető büntetésnek (az angol „pain” etimológiája pl. – francia közvetítéssel – a latin „poena”-ra mutat vissza, a „pain”: „penalty”³⁹), és mint ilyen, talán felmérhető, ellensúlyozható, levezekelhethető vagy törleszthető. A fájdalom kompenzációt igényel, kompenzációra tart igényt. Az ilyesfajta kompenzációnak természetes közege lehet a nyelv, amely – mint oly sok mindenre – arra

is képes, hogy manipulálja a fájdalmat, még ha ez kétélű fegyvernek bizonyul is. Ha a nyelvnek nem lenne játéktere a fájdalom tapasztalatának alakításában, aligha lehetne mérlegre tenni a fizikai fájdalom és a szenvedés közötti relációt, amelyről fentebb, Philoktétész, Kierkegaard, Plessner kapcsán szó esett. Sontag, aki ugyan – mint azt *Az AIDS és metaforái* című későbbi könyvének elején bizonyos értelemben el is ismeri⁴⁰ – nem sokat bajlódott azzal, hogy reflektált módon konkretizálja a korábbi könyvében alkalmazott metaforafogalmat, tulajdonképpen arra a fenyegetésre hivatkozva javasolja a betegségmetaforáktól való tartózkodást, hogy a nyelv maga képes a fájdalmat szenvedéssé alakítani, maga felelős azért, hogy a róla való beszédben a fájdalom még fájdalmasabb lesz, hogy a betegség megnevezése maga is megbetegít és ennyiben legalább olyan mértékben akadály a feldolgozásának vagy elviselésének, mint amilyen mértékben eszköze vagy katalizálója lehetne. Azt javasolja olvasóinak, „hogy tekintsék a rákot egyszerűen betegségnek, még ha rendkívül súlyos betegségnek is, de betegségnek, ne átoknak, ne büntetésnek, ne szegyenek! Hogy ne tulajdonítsanak »jelentést« neki!”⁴¹ Ez a javaslat persze nem meglepő a korábban „az értelmezés ellen” intézett vitairatával⁴² nagy visszhangot kiváltó szerzőtől, ugyanakkor a metaforátlanítás, a szószerintivé tétel, sőt a jelentés törlésének ezen vállalkozása közismerten nehezen kivitelezhető: eleve beleütközhet a betegségek vagy a fájdalmak megnevezésére szolgáló köznyelvi és orvosi terminológia aligha kiiktatható metaforikusságába.

A metaforák ugyanakkor hajlamosak arra, hogy hatástalanítsák az alapjukként szolgáló (állítólag „tulajdonképpen”) jelentést, vagy legalábbis annak bizonyos összetevőit. Érdekes példával szolgálhat erre *A Garrenek műve* harmadik (eredetileg *A féltékenyek* második) kötetében Márai. Itt ugyanis a természetesen Kassáról mintázott, de tulajdonképpen a polgári létforma emblémájaként ábrázolt „várost” meghódító idegenek megjelenésével kezdődő és a családapa haláláig húzódó esemény sor elbeszélését lényegében egy konceptuális metafora szervezi (megszállás = pestisszerű járvány), voltaképpen ez a metafora jeleníti meg azt a figurális magot, amelynek kiterjesztéseként a regény narratív szerkezete felfogható. A város itt organikus rendszerként, kvázi élőlényként jelenik meg, tulajdonképpen egyetlen testként. Ezt az azonosítást az elbeszélés egyfajta reflektorának, a Garren család egyik házi orvosának, a beszélő nevű Lactának a megállapításaként explicitté is teszi a regény. Az ő perspektívájában tárulkozik fel, hogy a járvány által megtámadott (megszállt) város maga fertőzött. Lacta, aki „ismerte a város szerkezetét” és – talán éppen ezért? – „tudta, hogy a betegség nem mindig mutatkozik be teljes nevével és címével”, „egyetlen szervezetként”, egyetlen óriás testként tekint a városra, ő tulajdonképpen „a város háziorsosa”, aki az egyes betegeket szemügyre véve „titokban” az egész városról alkotott körképet.⁴³ Az apa betegségét is a város megbetegedéséből magyarázza, és konzekvens módon el is jut a gyógyíthatatlanság felismeréséhez – ami nem túl meglepő, ugyanis Lacta olyan orvos, aki „egy pillanatig sem hitte, hogy bárkit is meg tud gyógyítani” (140.), díványra fektetett betegeit pőfékelve szemügyre véve, néhány kérdést feltéve állítja fel diagnózisait. Vagyis: az idegenek/pestis metafora konzekvens kibontása és fenntartása lényegében kiüresíti, és – ha jelentésétől talán nem is fosztja meg, de – inoperatívává teszi az orvos és részint talán a betegség fogalmát, illetve az azt megalapozó tulajdon-

képpeni jelentést! Előfordul persze az is, hogy a metaforizáció egyszerűen megfordítja a betegség jelentését: ezúttal a filozófia diskurzusából kölcsönözve példát, a kései Derrida számára központi – és mindenekelőtt az AIDS elterjedése nyomán fókuszba kerülő – „autoimmunitás”-fogalomra lehetne hivatkozni, amely intézményekre (akár politikai intézményekre) vonatkoztatva a filozófus számára lényegében a túlélés feltételeként, az élet jövőjének, sőt az élet önigenlésének instanciájaként vált megragadhatóvá – egyben természetesen éppen a test, vagyis a biológiai szervezet és a társadalmi intézmények közötti metaforikus azonosítás lehetőségének határaitra vagy csapdáira is rávilágítva.⁴⁴

A betegség kategóriái természetesen katakretikus működésükben is tetten érhetők, akár valamiféle abszolút metaforizáció folyamatában – pl. oly módon, hogy egy másként értelmezhetetlennek vagy olvashatatlanak bizonyuló viselkedést (vagy tünetet) tesznek megragadhatóvá azáltal, hogy jelentést kölcsönöznek neki. Kosztolányi *Édes Annájában*, amelynek értelmezői sokszor kerültek közel ahhoz, hogy egy olyan orvost tegyenek meg a szerző valamiféle „szócsövének”⁴⁵, aki „betegebb volt, mint akármelyik páciense”,⁴⁶ tulajdonképpen mindenki beteg vagy – jobb híján – betegnek minősítetik. Vizyné időről időre visszatérő, érthetetlen és gyógyíthatatlan betegségeit a szöveg – a korabeli orvosi szóhasználatra hivatkozva és idézőjelek között – „hisztériának” minősíti (469.). Anna, aki egy „sápadt, beteg lakást” gyógyít meg a jelenlétével (213.), valóban betegnek nézi Patikárius Jancsít, aki a lányhoz való közeledésének mikéntje és suta tehetetlensége felett tépelődve lázasnak tettet magát, miközben e tettetést le is leplezi (nem néz rá a szájából kivett hőmérőre – 351–353.), és aki később „finom és beteg úri vágyként” teszi a maga számára érthetővé ezt a kezdeti tehetetlenségét (371.). Amikor pedig ez a vágy, nem sokkal korábban, mégis elvezérelte Anna ágyába, a lány „nem egészen értette a helyzetet” és „együgyű csodálkozással” tekintett előre afelé, ami nem sokára elkövetkezik, ebben az értetlenségében, a helyzet és benne a saját viselkedésének ismeretlenségét, valamint az ennek való kiszolgáltatottságát megnyilvánító (itt talán lefegyverzettségként is értendő) őszinteségében – az orvosi vizsgálatra várakozó pácienshez vált hasonlóvá, aki éppen azért *beteg*, mert nem tudja, hogy mi történik vele: „Anna csak ült az ágyon, egyszerűen és becsületesen, mint a beteg, aki az orvos érkezésére felül, és vár, hogy az megvizsgálja” (363.).

Mindezek mellett vagy mindezek ellenére a nyelv, és különösen az irodalmi nyelv, mindenekelőtt a betegségek kompenzációjának, a fájdalmak csillapításának ígéretét hordozza magában vagy viszi akár színre az esztétikai gyönyör által, amiben részesít. A művészet eme képességét évezredes esztétikai és poétikai hagyomány igazolja vissza, modern változatának alapjait többek között Sigmund Freud foglalta össze,⁴⁷ amikor – egyebek (az észlelés manipulálása vagy éppen a toxikus beavatkozások) mellett – a művészetekben, a szépség élvezetében jelölte ki a – csak korlátozottan kielégíthető örömelvhez képest kiadósabbnak bizonyuló, tartósabban megtapasztalható – boldogtalanság kompenzálásának egyik leghatékonyabb forrását. Az örömmérezésekhez képest, jelenti ki Freud 1930-ban, „sokkal könnyebb a sorscsapásokat átélni”, amelyek forrásait három tényezőben jelöli ki, a külvilág, illetve az embert a többiekhez fűző kapcsolatok mellett a saját testben, amely „mint figyelmeztető jelzést a fájdalmat és szorongást sem nélkülözi”. Ezen

fenyegetések hatására az örömelvet (melynek legcsábítóbb megnyilvánulása – „az összes szükséglet korlátlan kielégítése” – „rövid gyakorlat [Betrieb!] után bűnhődéssel jár”!) háttérbe szorítják a „kínkerülés” (Leidvermeidung) különféle technikái: „szándékolt magányosság”, a természet alávetése a technikával szövetkező emberi akaratnak, az intoxikáció, a szükségletek elfojtása vagy éppen a libidóeltolás, pl. a művészet élvezete mint „fantáziakielégülés”. Ez utóbbi persze csak „enyhe narkózist” nyújt: a szépség élvezete (legyen szó emberi formákéről és mozgásokról vagy éppen a természeti és művészi szépség megnyilvánulásairól) nem kínál igazi védelmet a fenyegetésekkel szemben, elsősorban talán „enyhén mámorító érzeteket” katalizálhat csupán, mindazonáltal „sok mindenért kárpótolhat bennünket”. A szexuális érzékelésből levezetve a szép élvezete „a céljában korlátozott izgalom” egy esete. A szépség élvezete számára ugyanis, Freud szerint, a „szexuális objektum tulajdonságai” kölcsönöznek mintát – noha ezek, az esztétikai észlelés esetében, elsősorban nem maguké a nemi szervekéi, amelyek látványa izgatóan hat, „mégis majdnem sohasem ítélik szépségnek” őket, hanem a másodlagos nemi jegekéi, amelyek, értelemszerűen, valóban jobban megfelelnek a céljában korlátozott izgalom fenntartásának, mint a korlátlan kielégítést ígérő elsődleges „objektumok”. A művészet élvezete talán éppen azért alkalmas a kínok elhárítására, mert egy másikkal, a céltől lekapcsolt vagy elválasztott izgalomával fedi el ezeket. Mi több, talán maga a fájdalom kínja is enyhíthető, ha kiváltó oka, helye vagy a mechanizmusa esztétikai perspektívába kerül. Karinthy pl., aki a testi érzet és a fájdalom, vagy, talán pontosabban, a fájdalom és a szenvedés közötti kapocs oldására egészen különféle technikákkal kísérletezik (gyakran nyúl a tudományos-ismeretterjesztő leírás vagy riport eszközeihez, másfelől az egész *Utazás...* ábrázolásmódját átjárja – helyenként reflektált formában is – egyfajta teatralitás), a szervek esztétizálásának – pl. látványobjektumként való izolálásának – lehetőségét is mérlegeli. „Szerveimet képzelem magam elé” (Karinthy, 40.) – íme, egy lehetséges eszköz a rosszullet elviselésére.

A magyar irodalmi modernség sokat bízott a fájdalom esztétikai kompenzációjának lehetőségére, akár arra is tehát, hogy az irodalmi szöveg képes olyan észleleteket előhívni, amelyek mintegy a szükségletkielégítés terén nem vagy csak korlátozottan értékesíthetők, de éppen ezen értékesíthetetlen mivoltukban fenntartott izgalmak révén hártják vagy odázzák el a testnek az egyén ellen intézett támadásait – pl. úgy, hogy, Szabó Lőrinc (mint nemsokára látható lesz, persze nemcsak Szabó Lőrinc) szavával élve, elzsongítják a fájdalomérzést. Babits vagy Kosztolányi a költői nyelv ilyen hatalmát időnként még önterápiás eszközként is engedte megmutatkozni. Kosztolányi egyik legismertebb, versbe foglalt esztétikai vagy poetológiai programnyilatkozatát, az 1933-as novelláskötetét megbíráló Babitscsal folytatott polémiában is fontos szerephez jutó *Esti Kornél énekét* az éppen íródó vers (a „dal”) útra bocsátásának gesztusával nyitja, meg- vagy elröpteti a költeményt, amelynek mintha éppen ebben a szárnyalásban volna leképezhető a szövegeződése: „Indulj dalom, / bátor dalom, / sápadva nézze röptöd, / aki nyomodban köpköd: / a fájdalom.” A dal tulajdonképpen a fájdalomtól szakad el (a fájdalom fogságából szabadul?) azzal, hogy létrejön. Csak a fájdalommal szemben, a fájdalmat hátrahagyva születhet meg, a vers – innen nézve – a fájdalom tagadása

vagy tagadó felülmúlása, azzal a megkötéssel persze, hogy keletkezése viszont (erre később, részint más összefüggésben, még mód lesz visszatérni) egyáltalán nem független a fájdalomtól. A fájdalom a vers keletkezésének tanúja (arra van felszólítva, hogy nézze a szárnyalását), de egyben legyőzött vagy megsemmisített, hiszen lemaradó, nyomába sem érő (csak köpködő), kicsit földhözragadttabban nézve tehát: orientációját veszített tanúja, aki sápadtan szédül bele ebbe a látványba. Továbbá, és talán ez a fontosabb, a fájdalom maga önreflexívvé válik: sápadt és köpköd, vagyis, elfogadva és továbbvezetve ezt az antropomorfizációt, nincs jól, mintha maga is valamely betegségtől szenvedne (később a szövegben „halál-veszély”, egy „vérző-heges” seb, majd egy „béna [...] test” egészíti ki a testi szenvedés repertoárját). A fájdalom maga fáj, a fájdalomnak fájdalmat okoz – és ez konzekvens is – az őt leküzdő, szárnyaló lírai szöveg. A dal és a fájdalom szétkapcsolódása látszólag teljes: a vers harmadik szakaszában, ahol a hozzá intézett felszólítások sorozata lényegében a közléstől és a (hamis vagy igaz) tanúságtételtől való tartózkodással kapcsolja össze a költői szárnyalás tartósságát, e lemondások sorozata a fájdalomról való tanúságtételt is magába foglalja: „Ne mondd te ezt se, azt se, / hamist se és igazt se, / *ne mondd, mi fáj tenéked, / ne kérj vigaszt se.* / Légy, mint a fű-fa élő, / csoda és megcsodáló, / titkát ki-nem-beszélő, / röpülő, meg-nem-álló.”

És a vers engedelmeskedik is: egészen hihetetlen sűrűségben támaszkodik a nyelv akusztikus vagy fonikus dimenziójára, szinte tobzódik a rímekben és egyéb eufonikus alakzatokban. Nem, vagy legalábbis nem kizárólag mond (se ezt, se azt), hanem énekel. Ezt a fonikus intenzitását pedig, ismét csak inkább énekelve, mint pusztán beszélve, reflexív módon el is magyarázza, önmagát immár zenének minősítve, a szöveg egy jóval későbbi, sokat idézett pontján: „ó, jó zene a hörgő / kínokra egy kalandor / csörgő, / mely *zsongít*, úgy csitít el, / tréfázva mímel, / s a jajra csap a legszebb / rímmel.” Ezekben a sorokban – minden zene, hörgés, csörgés, zsongás ellenére – nagyon sok mindent elmond a szöveg arról is, hogy miként tételezi a fájdalomhoz való viszonyát vagy éppen a fájdalom szerepét a költőiség keletkezésében. Hörgő kínokat, tehát a szenvedés hangját, a már nem verbalizálható manifesztációt – vagy akár egészen egyszerűen a hangképző szervek defektjeit – fojtja el azzal, hogy zenét bocsát rá – mint valami gyógyszert vagy gyógyászati praktikát, ami „jó [...] a kínokra”. Miközben nem lehet nem észrevenni, hogy a hörgést csitító vagy elfedő zene egyben a hörgés *megzenésítése* is (zene „a kínokra”): a fájdalom megzenésítése egyben kompenzálja, zsongító zenével csitítja-csillapítja azt – aminek hangot ad. Többek közt azáltal, hogy rímel: pl. már a vers első rímpárjában egymáshoz kapcsolja a dalt és azt, amit azáltal enyhít vagy akár tagad, hogy hangot kölcsönöz neki. *Dalom/fájdalom* – itt persze nehéz nem észrevenni a szó-, sőt akár mondatrejtést: a rím annyira tökéletes, hogy bizonyos értelemben önmaga ellen fordul, hiszen előállít egy olyan hipogrammat, nevezetesen a 'fáj [a] dalom' mondatot, amely bizonyos értelemben az egész költői projektnek ellentmond. A dal a fájdalomban vagy a fájdalomból születik, amelyet szárnyalásában maga mögött is hagy, ugyanakkor mégsem hagyja teljesen maga mögött, hanem mintegy magára veszi, átveszi, ahogyan Philoktétész csak úgy szabadul meg fájdalmától, hogy az nem szűnik meg, csupán Trója alatt átveszik tőle ál-

dozatai – legalább potenciálisan ezt is elmondja magáról, illetve daláról Kosztolányi szövege. És persze a dal, a létrehozott, útjára bocsátott vers ebben a keletkezésében, fájdalmas keletkezésében, mintegy a keletkezés fájdalmát visszaigazolandó, énekesének is fájdalmat okoz, éppúgy, mint ott vagy azoknak, ahol vagy akikenél megérkezik. A mondatban nem jelölt, de egy lehetséges olvasata szerint grammatikailag mégis implikált határozói névszókat beillesztve, *nekem/neked/neki/nekünk/nektek/nekik fáj a dalom*.

A jajra csapó rím képzete tulajdonképpen megismétli a vers nyitányának már regisztrált gesztusát. A rím *csap*, rácsap, vagyis – egyfelől – elvégzi azt a műveletet, amelyet minden válaszirím végrehajt: *visszacsap* a hívórímre (ezzel – értelemszerűen csakis ezzel a csapással – *egy csapásra* rímmé avatva azt), illetve – máshonnan közelítve – *lecsap* a hívórím felkínálta eufonikus lehetőségre. Csap azonban egy fizikai értelemben is, amelyet – feltételezhetően finnugor eredetű hangutánzó ígéről lévén szó (‘csattanó hanggal együttjáróan üt, vág’⁴⁸) – nemcsak jelöl, hanem mintegy meg is mutat, ikonikusan feltárva annak az ütés okozta erőszakos behatásnak a jelentéskörét, amelynek egyik következménye nyilvánvalóan nem lehet más, mint – a fájdalom. A csapás fájdalmat okoz, a rímes eufónia – azáltal, hogy létrejött – fájdalmat kelt (pár sorral feljebb kerül elő a „vérző-heges” seb, amely – Kosztolányi itt végtelenül konzekvens – akár festett is lehet: „szíven a hetyke festék, / hogy a sebet ne vessék, / mikor vérző-heges még”), még akkor is, ha – ismét visszautalva a nyitósorokban megfigyelt folyamathoz – éppen a fájdalomnak magának okoz fájdalmat azzal, hogy zsongítva enyhíti: a *jajra* csap. De tulajdonképpen melyik is lenne ez a (legszebb) rím? Ezt a kérdést nem könnyű megválaszolni: a „jaj” itt nincs rímpozícióban. Vagy maga a rím önreflexív rímeltetése, *mímel/rímmel*, amely a rím státuszáról is nyilatkozik, rímelni annyi, mint mímelni? A jajra lecsapó rím csak mímelt csapás? Vagy éppen azáltal enyhíti a fájdalomban részesített fájdalmat, hogy utánozza, mímeli? De akár a már emlegetett *dalom/fájdalom* rímpár is szóba kerülhetne az esélyesek között.

Egy évvel később Kosztolányi visszatér, textuális értelemben is, az *Esti Kornél énekéhez*, amikor nem kevesebb, mint száz sort (vagyis az *Esti Kornél énekénél* is többet) szentel a „testi szenvedésnek” (*Száz sor a testi szenvedésről*). A fájdalom itt is valamiféle zene. A vers nyitánya ismét a *dalom/fájdalom* rímmel operál, azzal a nem elhanyagolható különbséggel, hogy az én itt jelölten átadja szölamát az őt mintegy birtokba vevő fájdalomnak, a taktust itt egyértelműen a fájdalom diktálja: „Együgyű dal / az én dalom, / ő fújja ezt: / a fájdalom.” A fájdalom itt „fúj”, „súg”, „metsz” és „szúr”, „zeng”, „sír”, „rí”, „trilláz, sziszeg / és csengetyűz”, „kornyikáz / és gögicsél”, „sívít”, „csipog”, „vág, kalapál, fúr, vés, reszel. / Bömböl, huhog, / dörrög, recseg, / folyton beszél, / locsog, fecseg”. Úgy is lehetne fogalmazni, az egész akusztikus spektrumot bejártssza, amit a vers itt is játékos-könnyed rímekkel nyugtáz. A fájdalom itt megszólíthatatlannak, megismerhetetlennek és megérthetetlennek bizonyul („Ki ő, mi ő, / nem ismerem, / szólítani / nem is merem. / [...] / Mást mit tegyek? / Hát hallgatom”; „hogy mit jelent, / nem kérdezem.”). A szenvedő és a fájdalom – minden közelségük ellenére, annak ellenére, hogy utóbbi most egyértelműen a leigázó fölényes pozíciójában lép a színre – most talán élesebben különválasztható, mint az *Esti Kornél énekében*. Az utóbbi híres chiazmus a mély-

ségről és a sekélyiségről („Jaj, mily sekély a mélység, / és mily mély a sekélység”) ezúttal tautologikusan és talán kissé gúnyosan megalapozott ellentétte simul („Nótája csúf, / de nem sekély, / bár bamba is, / a mélye mély”). Kosztolányi itt egyszerre leegyszerűsítő és csúfondáros perspektívát vet a korábbi versére. Pl. rögtön a második szakaszában egy nem valódi, úgy is lehetne fogalmazni, álrim, mímelt rím keretében megadja a *jajra* csapó válaszirímet: „Azt fújja: jaj, / azt súgja, fáj, / a fej, a fog, / a szív, a száj.” Az első keresztrím, mint ebben a versben az esetek túlnyomó részében, hiányzik, a „jaj”-ra nem rímel a „fog”. A „fáj” ellenben többféle kapcsolódásba is lép: rímpárt alkot a „száj”-jal, valamint betűrímes relációban áll a „fej”-jel, és végül – álrímet alkot a jaj”-jal. *Jaj/fáj* (ez is egy – majdnem teljesen tagolatlan – mondatot rejt, amely szenvedők száját szokta elhagyni: *jaj, fáj!*) – ez volna a legszebb rím? Ez nem valószínű, ugyanakkor elég erőteljesen kiemeli azt a tényt, hogy az *Esti Kornél éneke* eufonikus alakzatait, legalábbis a vers itt tárgyalt helyeit tekintve, döntő mértékben ilyen, a *j* vagy *ly* fonémákat tartalmazó szótagok uralják: „a kék / fölhamja, a gyümölcshéj / ruhája”, *szerteséjjel/nappal-éjjel/szeszéllyel/veszéllyel/mély kell*, „Jaj, mily sekély a mélység / és mily mély a sekélység”. Kosztolányi lírai anesztéziája zavarbaejtő kétértelműséget mutat tehát: a fájdalmat elszongítás útján enyhítő hangfelszín a fájdalomkiáltás manifesztaióiból és a fájdalom megnevezéséből szövi meg.

Kosztolányiénál persze jóval szigorúbb ítéletek is születtek a lírai fájdalomkompenzáció lehetőségeit és értelmét illetően a 20. században. Gottfried Benn (költő és a bőr- és nemibetegségek orvosa) egy rövid, de nem kevés gondolkodnivalót adó 1955-ös előadásában, amely azt a kérdést vitatja meg, *Tegye-e jobbá a költészet az életet?*, politikai, technikai, szociális, kulturális és végül orvosi szempontból is mérlegre teszi a költészet jobbító potenciálját. Nemleges válaszai közül (amelyek végül az alábbi konklúzióban összegződnek: „A költészet nem tesz jobbá, valami ennél sokkal fontosabbat tesz: átalakít.”⁴⁹) jelenleg ez utóbbi a legbeszédesebb: „Vagy talán *orvosi* értelemben hivatott a költészet jobbítani, vigaszt nyújtani, enyhíthet adni? Erre a kérdésre bizonyára sokan válaszolnának igennel. Zenét az idiótáknak, elmélyülés Rilkével koplalókúrák esetén. De amikor Kierkegaard-nál azt olvassuk, »az igazság kizárólag szenvedéssel diadalmaskodik«, s Goethe azt írja, »a fájdalom sok mindenre megtanított«, amikor Schopenhauer és Nietzsche a szenvedés mértékét és képességét teszik az egyéni rang mércéjévé, Reinhold Schneider szerint pedig »a beteg emberben kell megnyilatkoznia Isten fenségének, a csodának, amit vele tesz«, majd a tragikus tudat eltűnését kultúránk végének nevezi, szabad-e akkor a költészetnek és a költőnek közreműködnie a tragikus állapot jobbra fordításában, nem kellene-e inkább egy magasabb rendű igazság felelősségétől hajtva visszahőkölnie és magába szállnia? Magasabb rendű igazság! – kapják most fel bizonyára a fejüket, az ön szájából mit jelentsen ez? Válaszom egyszerű: nem tudok elképzelni magamnak olyan Teremtőt, aki azt, ami a témánk szempontjából jobbulásnak nevezhető, tényleg jobbulásnak tekintené. Föltehetőleg valami ilyesmit mondana: mit képzelnék ezek? Én nyomorral és halállal őrzöm őket, hogy megtalálják emberi méltóságukat, ők meg mindenféle tablettákkal és áizsteával térnek ki előlem, szórakozásra vágnak meg autóbuzsos kirándulásokra, nos, ami pedig a költészetet illeti, én Reinhold Schneider mondatával teljes mértékben

egyértékű: »A művészet lényege, hogy nyitva hagyja a kérdéseket, a félhomályban tétovázik és kitart.« Aki ilyennek érzi a művészetet, talán továbbjuthat. A félhomályban persze – ennyit a Teremtőről meg a jobbításról.»⁵⁰

1993-ban közzétett, az egészség (tapasztalatának, fogalmának) rejtőzködését vagy elrejtettségét tárgyaló, *Über die Verborgtheit der Gesundheit* című tanulmánygyűjteményének⁵¹ tanúsága szerint Hans-Georg Gadamer (aki a kötet címében egy Heidegger-szót használ!) visszatérően foglalkoztatták a testi-lelki jólét és a gyógyulás mibenlétének kérdései. Az egészség rejtőzködik: egyrészt mert amikor rendelkezésre áll, nem támaszt kényszerítő igényt a mibenlétének megértésére, másrészt mert az orvostudomány, miközben egyre kizárólagosabban a betegségek megismerésében és kezelésében azonosította a feladatát, egyre kevesebb figyelmet fordított (legalábbis Gadamer szerint) arra a kérdésre, hogy miben is áll, mit is jelent az egészség mint általános állapot. Innen nézve nem is meglepő, hogy a filozófus élete utolsó nyilvános fellépése alkalmából, 2000-ben, vagyis kerekén százévesen éppen a fájdalom fogalmáról tartott rövid, szóbeli előadást egy a krónikus hátfájdalmak kezelésének szentelt kongresszuson a Heidelbergi Egyetem ortopédiai klinikáján. Az előadást követő vita tanúsága szerint a hallgatóság meglehetősen megütközését és értetlenkedését kiváltó okfejtésében Gadamer egyebek (pl. a természetgyógyászat pozitív alternatívája) mellett arról a kockázatról beszélt, amelyet az orvostudománynak a fájdalomcsillapítás kifinomult technikai-kémiai módszereibe vetett bizalma hordoz: ezek a módszerek megfosztják a betegeket a saját fájdalommal való boldogulás vagy megküzdés lehetőségétől, következésképpen pedig megfosztanak a fájdalomtól mint igazán *saját* tapasztalattól. Mondandójának nyilvánvalóan eleve súlyt kölcsönzött a száz éves test jelenléte is, Gadamer azonban saját életútját is tanúként hívta annak kifejtéséhez, hogy az intenzív fájdalomélmények elviselésének, a fájdalom kiheverésének leghatékonyabb módja az abban való elmélyedés, ami az embert leginkább foglalkoztatja – amit tehát, így Gadamer, éppen a fájdalom tesz felismerhetővé: huszonkét éves korában, az akkor még nem gyógyítható járványos gyermekbénulással ágyhoz kötve tért vissza pl. a filozófiai tanulmányaihoz. Az agg filozófus (akinek e betegség nyomán a hátralévő nyolc évtizedét többé-kevésbé rendszeresen kísérte végig a fájdalom) a következő konklúzióra jut: „Semmi nem teszi elviselhetőbbé a fájdalmat, mint annak érzése, hogy rájövök valamire, eszembe jut valami. [...] A fájdalom az egyik nagy, ha nem a legnagyobb esély arra, hogy végre 'megbirkózzunk' azzal, ami számunkra feladatott. *Az élet tulajdonképpen dimenziója a fájdalomban válik megsejthetővé*, ha az ember nem hagyja magát legyűrni.” (kiem. KSzZ)⁵²

Nem-antropológiai fájdalom

Martin Heidegger egy 1950-es, lakonikus egyszerűséggel *Die Sprache* címmel ellátott előadásában Georg Trakl *Ein Winterabend* (Szabó Lőrinc fordításában: *Téli este*) című költeményével párbeszédbe bonyolódva, a költemény egyes sorait ismételtén, már-már meditatív ragaszkodással idézgetve tesz kísérletet arra, hogy hangot adjon a címbe megnevezett entitás lényegéről szereshető tapasztalatoknak. Heideggert ebben a szövegében, ahol talán a legkifejtettebb formában ma-

gyarázza el, mi minden értendő a „Die Sprache spricht” híres gnómája mögött, nem túl meglepő módon az a kérdés foglalkoztatja, hogy miféle útmutatásokat ad a költemény a nyelv lényegére, lényegi, lényegszerű létezésére („Wesen”-jére) irányuló kérdés számára (ezekben az években Heideggert valójában ritkán érdekli más, mint a nyelv lényege), fejtegetéseinek egy pontján pedig, inkább meglepő módon, arra kényszerül, hogy feltegye és megválaszolja azt a kérdést is, hogy mi is a fájdalom. A fájdalom fogalma nem tartozik a filozófus leggyakrabban tárgyalt problémái körébe, de azért elég rendszeresen fel-felbukkan a szövegeiben: hol az egybe- vagy összegyűjtés egyik instanciájaként, hol – emergens és uralhatatlan jellege nyomán – az „akarat” nietzschei „metafizikájával” szemben támasztott kihívásként, hol pedig a „különbség” (Unter-Schied) egyik megtestesítőjeként.⁵³ Ez utóbbi összefüggésben lép elő az említett nyelvfilozófiai meditációban is, amelybe – közelebről nézve – maga a Trakl-vers, pontosabban annak egyik sora vonja be: „Schmerz versteinerte die Schwelle” (Szabó Lőrincnél: „fájdalom / kövesedik a küszöbre.”). A vers (és Heidegger róla nyújtott olvasatának) értelmezésébe itt nincs mód belebonyolódni, annyit azonban érdemes megjegyezni, hogy az a szövedék, amelyet Trakl alliterációk által erősen jelölten a sort alkotó szavak között előállít, a fájdalom átélésének köznapi, sőt akár orvosi megnevezéseire is kiterjed: az olyan, hirtelen jelentkező fájdalomra lehetne gondolni, amelynek intenzitása mozdulatlanná, bénulttá teszi, kővé dermedti a testet, de a sor tulajdonképpen végrehajtja egy összetett szó, a fájdalomküszöb (Schmerzschwelle) képi elemzését is, vagyis – megintcsak – az elviselhetetlen fájdalom mértéktelenségére, olyan tapasztalatára céloz, amely, bizonyos értelemben, a fájdalom önfelszámoló (részben itt is anesztéziás) természetét is magába foglalja. A fájdalomküszöböt meghaladó, vagyis a küszöbön túllépő fájdalom ugyanis mintegy kioltja önmagát, önnön negációjává kövesedik, érzéketlensége (a kőéhez hasonlított érzéketlensége) a fájdalom elviselhetetlenségét tanúsítja, tulajdonképpen a fájdalom reflexív megkettőzése formájában. A fájdalom elviselhetetlensége az érzékelhetetlenségéről lesz leolvasható, talán már nem is maga a mértéktelen fájdalom, hanem az elviselhetetlensége az, ami fáj vagy ami szenvedést okoz: a fájdalom lehetetlenné teszi az (érzések tárgyává tett) fájdalom megtapasztalását. A fájdalom teljesítménye, vagyis az, hogy kővé dermedti elszenvédőjét és ezáltal materializálja, alakba formálja önmagát, végső soron felszámolja a róla való tanúságtétel lehetőségét, többek között a fájdalom és a fájdalom elszenvédője, a kővé dermedt test és az ebben a testben tárgyiasuló fájdalom közötti különbségtételt.⁵⁴

A fájdalom ezenközben mégis maga a különbség. „De mi is a fájdalom?” – teszi fel a kérdést Heidegger, amelyet a következőképpen válaszol meg: „A fájdalom szakít (tép, hasít: reißt). Ő maga a szakadás (Riß). Csakhogy nem szakít szét szilánkokra. A fájdalom ugyan szétszakít, szétválaszt (scheidet), ám úgy, hogy egyben mindent magára von, magába gyűjt. Szakítása mint az egybegyűjtő szétválasztás egyben az a vonás/vonzás (Ziehen), amely, miként a tervrajz (Vorriß) vagy vázlat (Aufriß), a szétválásban (Schied) különartottat megjelöli és egybeilleszti (zeichnet und fügt). A fájdalom az egybeillesztő/illeszték (das Fügende) a szétválasztó-egybegyűjtő szakításban. A fájdalom a szakadás illesztése. Ő a küszöb. Kihordja a közöttet, a benne szétvált kettő közepét. A fájdalom illeszti össze a

különbség (Unter-Schied) szakadását. A fájdalom maga a különbség.⁵⁵ Ezt a nem minden rejtélyességet nélkülöző „definíciót” aligha sikerül itt minden szempontból átvilágítani. Egy megjegyzés azonban idekívánczozik. A fájdalom tehát kettős irányultságú mozgásként rajzolható fel: szakít, felhasít, szétválaszt vagy tép (Heideggernek nyilvánvalóan kezére játszott volna a magyar nyelv emlékezete, hiszen a *fáj* ige – kissé ugyan bizonytalan – etimológiája az elválás, hasadás, szétválasztás, tépés valószínűsíthető jelentéskörére mutat vissza⁵⁶), ugyanakkor ez a hasadás, szakadás vagy törés egyben illeszték is, egybefog, egybegyűjt, összeilleszt, tulajdonképpen tehát a szakítás által jelöl, alakot, formát teremt. Heidegger gyakorlott olvasója számára lényegében elképzelhetetlen, hogy ez a kettős teljesítmény ne idézze emlékezetébe *A műalkotás eredetének* több passzusát is, akár a világ és föld „vitájának” drámai szcenárióját meghatározó küzdelmet felnyílás és visszatarthatás között, amelynek eredménye egy arról tanúskodó törésvonal vagy vázlat, hogy a létező megmutatkozott a maga igazságában. Ezt a folyamatot Heidegger itt, mint ismeretes, a „Riß” nyelvi paradigmájának segítségével írta le:⁵⁷ „A vita nem szakadék [Riß], mely pusztá mélységek kitérülése [Aufreißen einer bloßen Kluft], hanem a vitában egymásnak feszülő összetartozásának bensősége [Innigkeit]. Ez a törésvonal [Riß] a szembeállókat közös alapjukból egységük származásába szedi össze [zusammenreißen]. Alaprajz [Grundriß]. Felvázolás [Auf-riß], amely a létező tisztása kibomlásának alapvonalait rajzolja meg. Ez a törésvonal nem engedi egymástól elszakadni a szembefordulókat, a mérték és határ szerint szembefordulót egységes körvonalához [Umriß] juttatja. Vitaként egy létrehozandó létezőbe az igazság csak úgy rendeződik be, hogy a vita megnyílik ebben a létezőben, azaz a létezőn magán megjelenik a törésvonal [in den Riß gebracht wird, vagyis inkább: a létezőt a törésbe vonja, vagy akár – *megettöri, felszakítja*], KSzZ]. A törésvonal a felvázolás és alaprajz, szétszakítás és körvonal egységes vonatkozásrendszere [Aufriß und Grundriß, Durch- und Umriß].” Ezt a törésvonalat vagy szakadást, amely egyszerre húzódik vissza a föld áthatolhatatlanságába és áll elő a nyitottban, Heidegger kisértetve az „alakkal” (Gestalt), az alakot nyert vitával azonosítja, ami itt nem más, mint a törésvonalak illeszkedése: „Ez az a szerkezet [Gefüge], melyként a törésvonal illeszkedik [fügt sich]. Az összeillesztett törésvonal az igazság ragyogásának fűgája”!

A két, egymáshoz szorosan, sőt lényegileg *illeszkedő* szövegrész összeolvasása azt mutatja meg tehát, hogy – az igazság megnyílása vagy megmutatkozása a létezőben, ami pedig Heidegger szerint itt a műalkotásban vagy a műalkotással, a műalkotás keletkezésével következik be, nem más, mint *fájdalom*. A keletkezés, az, hogy valami létrejön, fájdalmas folyamat, ez talán Heidegger nélkül is nyilvánvaló, a *Die Sprache* vonatkozó fejtegetése azonban, amely az idézett Trakl-sor továbbí kommentárjában a dolgok és a világ különbségét egymást átjáró bensőségességgként (itt is *Innigkeit!*) ragadja meg és azonosítja a szakító fájdalomban feltárluközö középként, arra figyelmeztet, hogy a hétköznapi képzetek itt elégtelenek. Ahogyan a bensőségességet nem szabad pszichológiailag elképzelni (nem valami-féle érzékenység „befészkelődéséről” van szó), úgy a fájdalmat sem *antropológiai* értelemben kell venni, a fájdalom (itt) nem olyan érzet, amely szenvedéssel telít el. A Trakl-vers értelmezésének ezt a körét Heidegger a nyelvre futtatja ki. A fájdal-

lom, amely fúgaként egybegyűjti és láthatóvá (világossá, illetve felfénylővé) teszi a világot és a dolgokat, ismét a szétválasztó különbséggel, „Unter-Schied”-del azonosítatik, amelyet – egy tipikus heideggeri gondolatalkalmazat következik – a nyelv maga kimondatlanul hagy ugyan, de éppen ebben a kimondatlanságában létre hív. A hívás itt megnevezés is (Heißen), és éppen ez a megnevező hívás lesz a nyelv lényege, amely tehát annyiban beszél, amennyiben azt, amit megnevezve hív, „a különbségből való megérkezéséből ebbe a különbségbe utasítja”.⁵⁸ A megnevező hívás tehát a fájdalomból érkezik és a fájdalomba vezet. Aligha ismerhető félre, hogy a fájdalom, vagyis az a szakadás vagy törés, amellyel Heidegger ebben az összefüggésben rendre azonosítja, minden megnevezetlensége vagy a nyelvből való visszahúzódnása ellenére, nagyon is materiális, hiszen valamiféle bejegyződés-ként, bevésődésként lehet csak elgondolni,⁵⁹ amennyiben a szakítás, törés, tépés nyilvánvalóan csak oly módon hozhat létre – *szakíthat ki* – bármiféle „vázlatot”, hogy megsérti, megsebesíti azt, amit előállít – ahogyan minden írásszerű bevésődésről is elmondható, hogy (ha nem is antropológiai értelemben – amely értelmet persze Heidegger eleve tagad) fájdalmas beavatkozás révén enged megjelenni bármit azon a felületen (és egyben: megjelenni azt a felületet), amelynek ily módon létet kölcsönöz. *A műalkotás eredete* Dürer-hivatkozása különösen árulkodó ebből a szempontból, hiszen Heidegger itt – azt illusztrálандó, hogy a műben szükség-szerű vonatkozás nyilvánul meg „a föld dolgaira, a természetre”, amelyből a művészet Dürerrel szólva úgy mond kiragadtatik – a „Riß”-t, a szakadást vagy törésvonalat, egy felület grafikus megjelöléseként (egyben: felsértéseként?) magyarázza: „Kiragadni [Reißen] itt a vázlat [Riß] előhozását jelenti és a vázlat megrajzolását rajz-tollal a rajztáblán [den Riß reißen mit der Reißfeder auf dem Reißbrett]”.⁶⁰

A fájdalomnak bevésődés-, vagyis (a *reißen* etimológiai kapcsolatban áll az angol *to write* igével!⁶¹) íráskaraktere van,⁶² még akkor is, ha (kiolvasható) írásként már mindig egyben el is fedti vagy el is törli ezt a vésetszerűségét. Az írás a fájdalom önterápiája, egyszerre fájdalom és fájdalomszublimáció is, amennyiben – mint Derrida fogalmaz Freud varázsnótesze kapcsán – „nincs olyan írás, amely ne építene ki menedéket a maga számára, mint menedéket *önmaga előtt*”.⁶³ Aligha véletlen, hogy az irodalomtörténet (vagy még inkább az irodalom kultúrtörténete) felsorolhatatlan mennyiségű és felmérhetetlen változatosságú példával szolgál az írás egyszerre patográfikaként és terápiaként való elképzelésére (József Attilára lehetne pl. gondolni, a *Szabad-ötletek jegyzéké*...-re, de akár egyik-másik költeményre is). Mint ahogy innen nézve az is kézenfekvő, hogy az írás egy nagyon materiális, pl. filológiai nézőpontból is gyakran önmagát fenyegető műveletnek mutatkozik: „romlott szövegekről” pl. annak következtében lehet beszélni, hogy a hordozó felületet és/vagy az írást maga a bevésődés fájdalma rongálja meg vagy teszi olvashatatlaná. Heidegger Trakl-esszéjének fényében ezek a példák persze legfeljebb származékosnak nevezhetők. A fájdalom – mint szakadás, mint különbség – ott ennél is lényegibb összefüggésben áll magával a nyelvvel. A nyelv képes fájdalmat kifejezni (még ha, mint fentebb már többször látható volt, ennek meg is vannak a maga határai), közismerten képes továbbá fájdalmat okozni, és persze – amiről nemcsak nyelvvelőlk bírnak tudomással – fájdalmat elszenvedni is, de Heideggernél ennél mélyebb egybefonódásról van szó. A nyelv – maga a fájdalom. A nyelv fáj.

Kosztolányi egy másik klasszikusa, *A vad kovács* (1930) több tekintetben is közel kerül ahhoz, hogy – minden felületi látszat ellenére – a fájdalom nem-antropológiai elképzeléséhez nyújtson támpontokat, amivel persze egyben további érvet szolgáltat arra nézve, hogy valójában mennyire ellentmondásosan ítéli is meg ez a költészet a lírai fájdalomterápia lehetőségeit és mibenlétét. Ebben a versben a szenvedés, a fájdalom teremti meg a „műremeket” (egy szélsőséges önreflexivitásban érdekelt olvasat szerint: magát a verset), oly módon, hogy tulajdonképpen (megintcsak a Tróját védők pusztításában enyhet lelő Philoktétészre emlékeztető formában) át- vagy továbbadja önmagát, a fájdalmat magának az így létrehívott műalkotásnak: úgy is lehetne fogalmazni, beleveri, belekalapálja a fájdalmat. A fájdalom a kovács pörölycsapásainak nyomán *megkövesedik*. És csak ebben az értelemben – vagyis nem szubjektív észleletként vagy tapasztalatként – lehet jelzője, attribútuma („fájdalmas”) a vers végén leszögezett „műremeknek”, amely talán éppen ezért, befejezettsége, véglegessége okán („meredtté” verve, mintegy kővé dermedtve) nyeri el a „tökéletesség” státuszát.⁶⁴ Kosztolányi rögtön a vers első sorában megadja a vad kovács allegorikus jelentését („A vad kovács, a szenvedés”), a perszifikált szenvedés „vad” mivolta emiatt talán nem is csupán a mértéktelenségben (az erőszakos behatások – „döngöl”, „verj” – nyomatékosá tett intenzitásában) nyilvánul meg, hanem talán – legyen bármily nevetséges is ez a megfogalmazás – arra is céloz, hogy nem egy intézményesített mesterség üzemszerű működéséről van szó. Ez a kovács talán nem is intézményes értelemben kovács, ténykedését nem biztos, hogy a kézműves szakértelem eszköz/cél relációja szabja meg, a szenvedés nem intencionálisan jár el. Ettől függetlenül *egybegyűjtés*, összeszűrités útján szab formát, ami kifejezésre jut annak a két sornak a hangtani homogenitásán, amelyek a cselekvését nevezik meg: „sötét pörölyvel döngöl engem”, „Verj, vad kovács, világfutóvá”.

A fájdalom pörölycsapásaitól szenvedő test ellenben nem cselekszik. Ezt egészen egyértelművé teszi a vers közepét (5-8. sor) meghatározó, passzivitást sugalló főnévi igenevek sorozata. Az *élni/ráaalélni* rímpárnak, amely egyszerre párhuzamot és ellentétet is hordoz, a második tagja az aléltság élőhalott, mindenekelőtt azonban *érzéketlen*, tehát a fájdalmat a fájdalom öntudatlan ignorálása révén semlegesítő állapotát szegezi szembe a sorozatban két sorral később közvetkező „fájni”-val. *Fájni*, úgy tűnik, itt legalábbis, nem ugyanaz, mint fájdalmat érezni vagy szenvedni a fájdalomtól. A fájás tulajdonképpen nem más, mint a létezés egyetlen modalitása. Pontosabban: a szenvedés itt a *passio* és a *passivitas* jellemző mozzanatait, vagyis egyben a (nyelvi értelemben vett) tétlenségét is előtérbe tolja, tulajdonképpen ezt teszi hangsúlyossá az igenevek teljes sorozata, *élni – ráaalélni – engedni – mit se tenni – fájni – várni – lenni*. A szenvedés nemcsak szenvedővé, hanem pusztá elszenedővé, passzívává, tétlenné is tesz, a lét („lenni”) már nem (vagy csak alélt) élet, hiszen az elevenség hiánya („nem kell élni”) a „lenni” lehetőségét nem tagadja a sorozatban. Ez az érzéketlen, ájult passzivitás megkönnyebbülés, hiszen a fájdalomtól a fájdalom (a döngölő pörölycsapások) általi megsza- badulás ígéretét hordozza, amelyet a szenvedő, némiképp ugyan ironikusan, talán egy romantikus költői kliséét kigúnyolva, ki is mond („Beh jó nekem, hogy nem kell élni”). Egy alélt hang ad (vajon mennyire meggyőző?) tanúbizonytságot a lírai

anesztézia gyógmódjáról, amely aztán, a záró szakaszban, érzékileg körvonalazott megerősítést is nyer: „érzéstelenné és meredtté” válik, lényegében holttestté (hullamerevvé) dermed az alélt test, és mintha éppen ez, a halál előrevetülő megjelenése a fájdalom tapasztalatában nyitna utat a szenvedésen való esztétikai felülkerekedés, a „műremekként” való megváltódás felé. Ha nem is a síron túlról viszszaszóló, de mintha az ittlétében a halandóságát megnyilvánító hang helyezné kilátásba (sőt, végül felszólító módba váltva – „Verj [...] műremekké” – egyenesen sürgetné) a szenvedés esztétikai kompenzációját.

Nem egészen lényegtelen kérdés persze, hogy honnan is jön, mit nyilvánít meg ez a hang. Lehet-e egyáltalán egy, a szenvedésével, a fájdalommal – minden alélt-sága ellenére – reflexív módon szembenézni képes, azt tárgyiasító, perszonalifikáló és így, ezen eltávolítás révén mégis győzedelmesen megszólító én hangja? Ezt a lehetőséget tulajdonképpen már a vers nyitánya cáfolja. Az én mind észlelését („szikrázva visszanezek”), mind megnyilvánulását tekintve („kormos dalát övéle zengem”) ki van szolgáltatva a fájdalom csapásainak. Egy kovácsműhely vizuális és hangkulisszái kölcsönzik a színre lépésének az összes elemét. A *szikrázó tekintet* metaforikus kliséjét, amely elvileg alkalmas volna a fájdalomtól szikrákat látó és/vagy hányó szenvedő jellemzésére, Kosztolányi visszavezeti a szószerinti vagy inkább érzéki jelentéssíkra: ez a tekintet csak annyiban létezik, amennyiben a pöröly szikrát vet az üllőn, vagyis amennyiben a fájdalom csapásai eltalálják. Csak azért lát bármit is, mert fáj. A fájdalom néz a szemeivel, és ugyanígy – kormos dala (az egyetlen, amit az én elzengeni képes) nem más, mint az a döngölés, vagyis ütés, amelyet ismét csak a pörölycsapások állítanak elő. Talán egyáltalán nincs is hang fájdalom nélkül: „az aktuális hang [pszophosz, vagyis zaj, ez itt nem csupán az emberi hangképzésre vonatkozik, hanem tehát – akár – a döngölésre is – KSzZ] mindig valaminek valamihez ütődve és valamiben kiadott hangja; mert ütés által jön létre”, emlékeztet már Arisztotelész elemzése is, noha itt persze nehezen lehetne valóságos határvonalat húzni a pusztá *phóné* és a *logosz* között (előbbi „*fájdalmat* és az örömet jelzi, s ezért a többi élőlénynél is megvan”, utóbbival csak az ember bír; kiem. KSzZ), ahogyan a kovács pörölycsapásaiból keletkező nyelvi műremek esetében sem teljesen.⁶⁵ (A vers autoreflexív potenciálját firtató olvasat számára ez nyilvánvalóan kulcsfontosságú lehet: az egész elzengett szöveg, innen – vagy így – nézve nem volna más, mint a műhely váratlanul eufonikus struktúráját kiadó zaja). A fájdalom formálja tehát a róla tett tanúságtételt, mondhatni a fájdalom maga szakítja ki és gyűjti (rántja?) egybe, kovácsolja műremekké a pusztá, alélt levés, a fájás formátlanságából (vagy, Heideggerrel gondolkodva, fel nem tárultságából) a tapasztalatot. A záró szakasz („Verj, vad kovács, világfutóvá, / érzéstelenné és meredtté, / tökéletessé és tudóvá, / kemény, fájdalmas műremekké.”) nem alanyi szerepkört betöltő igeneveket, hanem eredményhatározókat és melléknévi jelzőket rendel egymás mellé, amelyeknek szemantikai súlypontja ugyan kirajzolódik, mégsem alkotnak egészen homogén képet. *Érzéstelen* és *meredt* (holt)testet jelenít meg, amely emiatt valóban, konzekvens módon *kemény*, illetve – létrejöttére is visszautalóan, de érzéstelensége okán csakis a már jelzett, nem-antropológiai értelemben – *fájdalmas* és – szintén a már fentebb felvetett értelemben – talán *tökéletes* is. *Tudásának* („tökéletessé és tudóvá”) talán éppen ez, a tökéletes-

sége ad hitelt. Kissé zavaró viszont a „világfutóhoz” való hasonítása. Ez a – talán már Kosztolányi idején is – kissé archaikus szó, amelyet a Czuczor–Fogarasi szótár a *hazátlan* és a *semmiházi* kifejezések jelentését magyarázva tüntet fel,⁶⁶ mintha el is emelné az először alélt, aztán már meredt testet attól a helyhez kötöttségétől, amely az ágyául szolgáló üllőn pozicionálná (Kosztolányi szenvedője nemigen láthat valós választást Goethe kérdésében: „Leiden oder triumphieren, / Amboß oder Hammer sein.”⁶⁷). Ez a test, műremekké formálva, már nincs pöröly által az üllőhöz szögezve, talán már nincs is világa, nincs (ott, otthon) sehol. Váratlan mozgékonyvá válása, feléledése (ez az egyetlen mozgásra utaló kifejezés a szövegben, amely nem a kovácsra vonatkozik) ebben az összefüggésben mindenesetre némiképp ironikus felhangot nyer. A tökéletessé és érzéstelenné kovácsolt műremek csak nélkülözőként válik szabaddá – nem hordozza magában (hiszen nem érzi) azt a belévert, belekalapált fájdalmat, amely megeremtette.

Persze ebben a scenárióban a fájdalom elsődlegessége mindazonáltal inkább megerősítést nyer. Talán még Heideggernél is, akinél nem *érezett* fájdalomról van szó: a fájdalom valamiféle, önmagát ugyan, bizonyos értelemben defenzív formában (pl. az összegyűjtésben, a dolgok és a világ felragyogásában) kitörő ősjelölés, eredendő véset, amelyhez képest a keletkezés (a műalkotás vagy akár az igazság előlépése) másodlagos figurációként írható csak le. A fájdalom ugyanakkor, mint ez látható volt pl. Kierkegaard Philoktétész-értelmezésében, nem kizárólag mindent megelőző eredetként jelentkezik. A fájdalom nem-antropológiai megközelítésének egy másik, kézenfekvő lehetősége talán éppen az arra irányuló kérdésben tárulkozhat fel, hogy miben is állhat, miként nyilvánulhat meg, hogyan juthat *nyelvhöz* ott, ahol – bár ez az időbeli különbségtétel itt talán megtevesztő – még nem az ember fájdalma, másként fogalmazva: azt *megelőzően*, hogy emberi fájdalomérzetként, az ez által kiváltott, ezt feldolgozó vagy ilyenként megragadhatóvá tévő szenvedésként tárgyasul vagy legalábbis tematizálódik.

Az újabb irodalom mintha különös jelentőséget tulajdonítana ennek a kérdésnek. Befejezésüképpen Tóth Kinga már idézett kötetére érdemes röviden kitérni, amely arra vállalkozik, hogy a testet érintő belső és külső fenyegetéseket ne a szenvedő vagy a szenvedés perspektívájából ragadja meg: a szerző pl. kifejezetten a „traumairodalommal” szemben határozta meg a kötet koncepcióját.⁶⁸ A *Holdvilágképűek*ben színre lépő és megszólaló testek (amelyeket a kritika egyöntetűen gépekhez, gépezetekhez hasonlított) a nem-emberi testekkel való interakciók sorozatában, a leírás, mérés és más beavatkozások viszonylataiban adnak hírt magukról, lényegében nem-emberi aktorokként szembeszállva vagy legalábbis mellé-szegődve a(z el)szenvedő tapasztalatának. A legkevésbé sem passzívak tehát. Olyan nyelv lép itt működésbe, amely ellenszegülést nyilvánít meg a tapasztalás és a kifejezés, akár az öntanúsítás szubjektív gesztusrendszerével szemben, és amely egyben számot vet a test, a szervek antropológizálásának vagy humanizálásának teljesen aligha felszámolható hajlamával is. Ez a nyelv sokféle regiszterből épül fel (a tudományostól az egészségügy mindennapjainak jellegzetes, páciensek és szakértők által közösen formált keveréknyelvéig). Az alábbi szöveg azt a folyamatot jeleníti meg, amelynek során a testével rendelkező én (nyelvi) aktivitása összefonódik a testrészekével („a gyomor [...] megmutatja magát” – „az izmokkal megmu-

tatom a gyomrom”), aminek eredményeképpen a nyelvi ábrázolás – a képzelet tevékenységét is igénybe vevő – tárgyiasító kényszere végül az egyetlen nem-emberi aktozzal való önazonosításban lel rá az öntanúsítás lehetőségére („Én vagyok az, a műanyag”): „Buborék fújódik a gyomromban, levegőt nyomnak bele a gumicsőből, a gyomor kifeszül és megmutatja magát. Egy kis labda, ha megnyomom, érezni a cső végét, nem szabad megkarcolnia a falat, akkor átüt a sav és befolyik, és marja a nyálkát, leoldja. Az izmommal körbe lehet járni a labdát, a rekeszt befele megfeszíteni, és kör, mint a hastáncosok, az izmommal megmutatom a gyomrom, a sav lenn marad az alsó részen. Apró göbök pattannak, azt képzelem, az alsó cső a dobozomban matat, és pukkasztgatja az anyagot. Én vagyok az, a műanyag, patintani kell az összesemet.” (*Buborék II*) Figyelemreméltó, hogy a test, amely itt egyszerre aktív és passzív („nyomnak bele” – „megnyomom”), pontosan az önazonosításra alkalmas anyagának a behatása nyomán *mutatja meg* magát, ráadásul egyszerre kifelé és befelé is. Ami a testen belül zajlik, anatómiai folyamatok egyfajta drámája, a metaforikus-tárgyasító leírás révén mondhatni kitör a test felszínére, a másik oldalra, ahol teátrális-cirkuszi látványosságként (hastáncosnő, labda) nyer megfajtást. „Az izmommal megmutatom a gyomrom” – ez a hastánc, teljesen szó szerint véve is, egyszerre kívül és belül is zajlik. A test csábító feltárulkozásának programját valamely esztétikai tudat vagy intenció helyett itt maga a fájdalom beavatkozás vezérli, amely ezzel persze bizonyos értelemben elvégzi a fájdalom kompenzációját is, legalább annyira megnyitva, mint amennyire egyben el is zárva az utat a test nem-emberi önmegnyilvánítása előtt.

A fájdalom (vagy a fájdalmat megelőlegező szenvedés) tanúsításának feladata (és az e kihívást szükségszerűen övező referenciális bizonytalanság) persze akkor sem szűnik meg, ha a test ellenszegülésébe ütközik vagy ha mintegy átruházódik az ily módon persze nyelviileg szükségszerűen humanizálódó testre. A *Koporsó* című szövegben elbeszélte vizsgálatban az én és a test közötti hasadás sajátos „etikai” példázatot alapoz meg: „tudom, hogy MRI, de nem tudom meggyőzni magam róla, nem hiszem el. A tudóm nem hisz nekem, nem engedi be a levegőt, nem emlékszem, mikor nyomom meg a gombot.” A tudat nem tudja meggyőzni a testet, amely mintegy átveszi a fájdalom vagy a szenvedés megelőlegezett tapasztalatát. A test bizalmatlan és ebben a bizalmatlanságában magához vonja a felügyelet az én fölött is: „nem hiszem el”, *mert* „a tudóm nem hisz nekem”, a test nem fogadja el az ígéret módusában manifesztálódó megelőlegezett tanúságtételt (azaz annak ígéretét, hogy a vizsgálat nem fog ellene fordulni), vagyis nem viszonozza azt a szövegben kicsit korábban végrehajtott paradox beszédműveletet, amelyben az én ellenben voltaképpen hitet tesz a teste – referenciálisan valójában hamis – észleletéről: „nem kapok levegőt, a koporsóban 4-12 órányi levegő van”. Ezt a paradoxont később feloldja, de igazából (mint a test melletti tanúságtételt) mégis megerősíti a „tudóm [...] nem engedi be a levegőt” megállapítása. És tulajdonképpen ezt a tanúságtételt ismétli meg és fordítja önmaga ellen a szöveg idézett zárata is (a tudat hisz a tudónek, fordítva nem), amivel kiteljesedik az én és a test szétválásának folyamata („nem kapok levegőt”, „nem hiszem el”, „nem hisz nekem, *nem engedi be a levegőt*”). A lélek *fájni sem tud nélküled* – udvarol Szabó Lőrinc a saját testéhez intézett 1928-as himnuszában,⁶⁹ és voltaképpen valami

haszonlóra fut ki Tóth Kinga szövege is, amikor az utolsó tanúságtétel lehetőségét is megvonja a testét hiába győzködő éntől. „[N]em emlékszem, mikor nyomom meg a gombot”, ez a test végső felülkerekedésének tűnik, hiszen kimenekülését maga intézi, az elkábított tudat még tanúskodni sem fog tudni az eseményről. Ugyanakkor a test mégis *téved*, kétszeresen is: egyrészt félreismeri azt a körülményt, hogy valójában – legalábbis fizikai értelemben – nem éri fenyegetés vagy fájdalom, van levegő a „koporsóban”, másrészt aláássa saját szavahihetőségét is azzal, hogy végső soron meggátolja a cselekvéséről és így a fenyegetettségéről való tanúságtételt. A testnek sem lehet *hinni*. Másként fogalmazva: a mégoly emancipált testek sem képesek arra, hogy a fájdalom sokszorosán szabdalt tapasztalatát egységbe formálják.

JEGYZETEK

1. L. az 1950-es években lefolyt, tudománytörténeti jelentőségű vitát: Wolfgang Schadewaldt, *Furcht und Mitleid?*, Hermes, 1955/2; Hellmut Flashar, *Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poesie*, Hermes 1956/1; Max Pohlenz, *Furcht und Mitleid?*, Hermes 1956/1.
2. L. legutóbb a Helikon 2016/2-es, *Biblioterápia, irodalomterápia* című tematikus számát.
3. L. Susan Sontag, *A betegség mint metafora*, Európa, Bp., 1983, 33–43.
4. Charles Baudelaire, *A modern élet festője* = Uő., *Válogatott művészeti írásai*, Képzőművészeti Alap, Bp., 1964, 135.
5. Karinthy Frigyes, *Utazás a koponyám körül*, Szépirodalmi, Bp., 1957, 223., ill. 232.
6. Somlyó György, *Philoktétész sebe*, Kortárs, Bp., 1997, 76.
7. „[...] διέρχεται /διέρχεται. δύστηνος, ὃ τάλας ἐγώ. / ἀπόλωλα, τέκνον: βρῦκομαι, τέκνον: παπαῖ, / ἀπαπαπαῖ, παπαπαπαπαπαπαπαπαῖ.”; „στάζει γὰρ αὖ μοι φοῖνιον τόδ’ ἐκ βυθοῦ / κηκῖον αἶμα, καί τι προσδοκῶ νέον / παπαῖ, φεῦ”
8. „φύλλον τί μοι πάρεστιν, ὃ μάλιστ’ αἰεῖ / κοιμῶ τόδ’ ἔλκος, ὥστε πραῖναι πάνυ.”; „ἦκει γὰρ αὐτῆ διὰ χρόνου πλάνοις ἴσως ὡς ἐξεπλήσθη”; „[...] λαμβάνει γὰρ οὖν / ὕπνος μ’, ὅταν περ τὸ κακὸν ἐξίη τόδε”; „[...] ὡς ἦδε μοι / ὄξεῖα φοιτᾷ καὶ ταχεῖ’ ἀπέρχεται”.
9. „ὃ κοίλας πέτρας γυάλων / θερμὸν καὶ παγετῶδες, ὡς σ’ οὐκ ἔμελλον ἄρ’, ὃ τάλας, / λείπειν οὐδέποτ’, ἀλλὰ μοι καὶ θνήσκοντι συνείσει. / ὦμοι μοί μοι. / ὃ πληρέστατον αὐλιον / ὕπας τᾶς ἀπ’ ἐμοῦ τάλας, / τίπτ’ αὖ μοι τὸ κατ’ ἄμαρ / ἔσται [...]”; „χαῖρ’, ὃ μέλαθρον ζύμφουρον ἐμοί, / νόμφαι τ’ ἔνυδροι λειμωνιάδες, / καὶ κτύπος ἄρσην πόντου προβολῆς, / οὐ πολλάκι δὴ τοῦμὸν ἐτέγχθη / κρᾶτ’ ἐνδόμουχον πληγαῖσι νότου, / πολλὰ δὲ φωνῆς τῆς ἡμετέρας / Ἑρμαῖον ὄρος παρέπεμψεν ἐμοί / στόνον ἀντίτυπον χεῖμαζομένω.”; „ἐγὼ δ’ ἀνάγκη προύμαθον στέργειν κακά”.
10. Werner Hamacher, *Other Pains*, Philosophy Today, 2017/4, 970.
11. Jacques Lacan, *Kant avec Sade* = Uő., *Ecrits*, Seuil, Párizs, 1966, 777.
12. Vö. Paneth Gábor, *A labirintus járataiban*, Animula, Bp., 1985, 26–30.
13. Helmuth Plessner, *Mit anderen Augen* = Uő., *Conditio humana (Gesammelte Schriften VIII)*, Suhrkamp, Frankfurt, 1982, 95.
14. Esterházy Péter, *Hasnyálmirigynapló*, Magvető, Bp., 2016, 83.
15. „ὃ δύστανα γένη βροτῶν, / οἷς μὴ μέτριος αἰών”; „ἂ δ’ ἀθυρόστομος / Ἀχὼ τηλεφανῆς πικραῖς / οἰμωγαῖς ὑπακούει.”
16. Hamacher, *i. m.*, 968. A szöveg német eredetije még nem jelent meg. Az amerikai változatban szereplő „experience”, a fordítást készítő Ian Alexander Moore szíves tájékoztatása szerint, minden esetben „Erfahren”-t, „Erfahrung”-ot (vagyis nem pl. „Erleben”-t) takar.
17. Søren Kierkegaard, *Vagy-vagy*, Századvég, Bp., 1994, 118. (*Enten-Eller I.*, Koppenhága 1849, 99.)
18. „λύει δ’ ἐπὶ παντὶ τῷ / χρείας ἱσταμένω.”
19. Hermann Schmitz, *Die Gegenwart (System der Philosophie I)*, Bouvier, Bonn, 1964, 175.
20. Ezért lesz a szenvedés az ember privilégiuma: „Az állatok viselkedése azt tanúsítja, hogy érznek fájdalmat, akár olyan heves fájdalmat is, amely tanácstalanná teszi őket. [...] Ami azonban az állati

élet általános tulajdonságaiból derül ki, és közvetlenül a viselkedésükről nem olvasható le – és emiatt gyakran észrevétlen is marad –, az az, hogy az állat nem tud szenvedni az átélt fájdalomtól.” (Frederik J. J. Buytendijk, *Über den Schmerz*, Hans Huber, Bern, 1948, 89.)

21. Vö. ehhez Plessner, *Lachen und Weinen* = Uő., *Ausdruck und menschliche Natur* (*Gesammelte Schriften* VII), kül. 235–237. Továbbá: Buytendijk, *i. m.*, 25.

22. Plessner, *i. m.*, 352.

23. Arthur Schopenhauer, *A világ mint akarat és képzet*, Európa, Bp., 1991, 493–494.

24. Plessner, *i. m.*, 335–337.

25. „Egyáltalán nem fáj az agyvelőm. Egy műszer éles csörrenéssel, az üveglapra esik, az fáj. És fáj egy átsuhanó gondolat, ami nem ide tartozik és amit nem tudok visszatartani. Előtérbe akar tolnakodni, visszaszorítom, fáj.” (Karinthy, 187.)

26. Immanuel Kant, *Pragmatikus érdekű antropológia* = Uő., *Antropológiai írások*, Bp., Osiris, 2005, 165. (*Antropologie in pragmatischer Hinsicht* = Uő., *Werke* VI, Darmstadt, 1964, 551.) Nagyon érdekes az idézet közvetlen kontextusa is: „Minden élvezetet fájdalomnak kell megelőznie; az első mindig a fájdalom. Mert mi más is következhetnék az életerőnek való szüntelen kedvezésből – amely életerő hisz egy bizonyos ponton túl tovább már nem csigázható –, mint hogy hamarost belehalnánk az örömbé. És nem is következhetik egyik élvezet a másikra közvetlenül; hanem közöttük fájdalomnak kell beállnia. Az egészség állapotát, melyet tévesen szüntelenül érzett jólétnek vélünk, az életerő apró akadályoztatásai teszik, egyetemben a közjük vegyült kedvezésekkel; hisz a mondott állapot nem másból áll, mint szünetekkel (az örökké közbe iktatódó fájdalom szüneteivel) (ruckweise [mit immer dazwischen eintretenden Schmerz]) egymásra következő érzetekből.” L. ehhez még Hamacher, *i. m.*, 977.

27. Nádás Péter, *Saját balál*, Jelenkor, Bp., 2004, 36. Kiem. KSzZ.

28. Mint azt Paul Celan *Ascbenglorie* című versének ebben az összefüggésben számtalanszor idézett zárata („Niemand / zeugt für den / Zeugen.”) tömören megfogalmazza, a tanú mellett nem tanúskodik senki. Ez azt is jelenti: a tanút éppen ez teszi tanúvá, annyiban tanú, amennyiben neki (már) nincs tanúja.

29. A műfaji reflexió nem is hiányzik az első bejegyzésből: „Cetljeim vannak mindig kéznél, hogy bármit bármikor lejegyezsek, de nem vagyok (igazi) naplóról. A naplóról az időt ellenőrizné, a napot szeretné rögzíteni mindenestül. Engem mintha csak a baj tenne azzá. Ez történt a Javított kiadás esetében is.” (Esterházy, 5.)

30. L. ehhez Bartal Mária, „Ritmosos szünet”, *Irodalomtörténet*, 2018/2, 182–186.

31. A költő betegségeinek dokumentációját l. Felszeghi Sára, „Álommal zsongul a tücsökzene”, *Miskolci Egyetem*, Miskolc, 2005.

32. Szabó Lőrinc, *[Jegyzetek a rosszulletekről]* = Uő., *Vallomások*, Osiris, Bp., 2008, 592–593.

33. „Tihyanban írtam. Utolsó felsorát tulajdonképpen Illyés Gyula írta a majdnem kész verset olvasva – ti. rámondta azt a 2-3 szót, ami rímbe és ütembe illeszkedve az egészet befejezte.” (Szabó, *Vers és valóság* = Uő., *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megjegyzések*, Osiris, Bp., 2001, 157.) Kissé kísérteties, hogy a rámondott felsor így hangzik: „a szív beleszakad.” Más alkalommal is „versenyeznek” a készülő szonettek lehetőségeit felderítendő (vö. *uo.*, 158.), előfordul, hogy párhuzamosan írva próbálkoznak (mint kiderül, végül sikertelenül) az erotikus nyíltság új szintjére lépni a szonettjeikben (*uo.*, 161.).

34. Max Scheler, *Az ember helye a kozmoszban* = Uő., *Az ember helye a kozmoszban*, Osiris, Bp., 1995, 16.

35. Szabó, *[Jegyzetek a rosszulletekről]*, 594.

36. *Uo.*, 593–594.

37. Vö. ehhez Menyhért Anna, *Rajzok egy költemény tájairól* = *Újraolvasó – Tanulmányok Szabó Lőrincről*, szerk. Kabdebó Lóránt et al., Anonymus, Bp., (é. n.), 123–124. Továbbá Uő., *Pókok és háló(i)k* = *Uo.*

38. Szabó, *Vers és valóság*, 273.

39. L. John Simpson – Edmund Weiner (szerk.), *OED* XI, OUP, Oxford 1989, 66–67.

40. Susan Sontag, *Az AIDS és metaforái*, Európa, Bp., 1990, 7–8.

41. *Uo.*, 20.

42. Susan Sontag, *Az értelmezés ellen*, *Holmi*, 1998/3, 416–424.

43. Vö. Márai Sándor, *Az idegenek* [*A Garrenek műve* 3], Helikon, Bp., 2006, 142–144. Lactának a városról – mint „öreg, inas testről” – alkotott diagnózisai visszatérnek még a regényciklus záróköteté-

ben is, vö. Márai, *Utóhang. Sereghajtók* = Uő., *Jelvény és jelentés / Utóhang. Sereghajtók (A Garrenek műve 5)*, Helikon, Bp., 2007, 339.

44. L. ehhez bővebben Geoffrey Bennington, *Alapok*, Replika 61 (2008), 31–34.; Timár Andrea, *Derrida and the Immune System = Terror(ism) and Aesthetics* (<http://etal.hu/en/archive/terrorism-and-aesthetics-2015/derrida-and-the-immune-system/>)

45. Ennek a műveletnek a hatótávolságáról és korlátairól I. Bónus Tibor, *A másik titok*, Kortárs, Bp., 2017, 472–485.

46. Kosztolányi Dezső, *Édes Anna*, Kalligram, Pozsony, 2010, 243.

47. Vö. Sigmund Freud, *Rossz közérzet a kultúrában* = Uő., *Esszék*, Gondolat, Bp. 1982, 340–347. (*Das Unbehagen in der Kultur* = Uő., *Gesammelte Werke* XIV, Frankfurt 1999, 434–442.)

48. TESz I, szerk. Benkő Loránd, Akadémiai, Bp., 1967, 478.

49. Gottfried Benn, *Tegye-e jobba az élet a költészetet?* = Uő., *Esszék, előadások*, Kijárat, Bp., 2011, 233.

50. Uő., 230.

51. Hans-Georg Gadamer, *Über die Verborgenheit der Gesundheit*, Suhrkamp, Frankfurt, 1993.

52. Uő., *Schmerz*, Winter, Heidelberg, 2003, 27.

53. L. erről részletesen Parvis Emad, *Heidegger on Pain*, *Zeitschrift für philosophische Forschung* 1982/3.

54. További értelmezési lehetőségekért I. Halász Hajnalka, *Nyelvi differencia megkülönböztetés és esemény között*, Ráció, Bp., 2015, 169–172.

55. Martin Heidegger, *Die Sprache* = Uő., *Unterwegs zur Sprache* (GA 12), V. Klostermann, Frankfurt, 1985, 24.

56. TESz, 828.

57. Heidegger, *A műalkotás eredete* = Uő., *Rejtektak*, Osiris, Bp., 2006, 49–50. (*Der Ursprung des Kunstwerkes* = Uő., *Holzwege* [GA 5], Frankfurt, 1977, 51.)

58. Uő., *Die Sprache*, 25–26.

59. L. ehhez J. Derrida, *Der Entzug der Metapher = Die paradoxe Metapher*, szerk. Anselm Haverkamp, Suhrkamp, Frankfurt, 1998, 225–229.

60. Heidegger, *A műalkotás eredete*, 55. (*Der Ursprung des Kunstwerkes*, 58.)

61. Jacob és Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch* 14, Lipcse, 1893, 754.

62. Ezért alapozhatja meg pl. a fájdalom az emlékezet és a pszichikai apparátus eredetének freudi elgondolását is, l. erről Derrida, *Freud und der Schauplatz der Schrift* = Uő., *Die Schrift und die Differenz*, Suhrkamp, Frankfurt, 1972, 310.

63. Uő., 340.

64. Érdekesek lehetnek a kép Szabó Lőrinc-áthallásai. Nemcsak utóbbi 1926-os kötetére, *A Sátán műremekeire* lehetne gondolni, hanem egy még korábbi költeményre, az (eredeti változatában 1923-as) *Égesd el a könyveket, Kalibán!*-ra is. Ez a vers többek közt arra szólítja fel shakespeare-i hősét, hogy „fojtsa korommá gyémánt agyvelők / [...] fénylő zenéjét”, illetve hogy „kalapálj vassá, verj acélbelű / roppant Szerkezetekké!” Az érzéstelenítés programja ebben a versben így hangzik: „ne érezzünk, ne higgyünk, kín s remény / lelkünket ne gyötörje s ne legyen / szó sem ezentúl, mely minden gyönyört / megront, míg névvel illet, de a kínt / csak élesíti, mikor tested ad / mult szenvedések emlékének is!”

65. Arisztotelész, *A lélek* = Uő., *Lélektudományi írások*, Akadémiai, Bp., 2006, 53. (419b); ill. *Politika*, Gondolat, Bp., 1984, 74. (1253a). L. ehhez még – Cicero kapcsán – Hamacher, *i. m.*, 974.

66. *CzF* II., Pest, 1864, 1492.; V., Pest, 1870, 781. Arany *Bolond Istókjában* hasonló összefüggésben kerül elő a kifejezés: „Szerencse mégis, hogy jött végre három / Szekér cigány... ország-világ futó / Nép, – sátorok lakója télen-nyáron”.

67. „Geh! gehorche meinen Winken, / Nutze deine jungen Tage, / Lerne zeitig klüger sein! / Auf des Glückes großer Wage / Steht die Zunge selten ein: / Du mußt steigen oder sinken, / Du mußt herrschen und gewinnen / Oder dienen und verlieren, / Leiden oder triumphieren, / Amboß oder Hammer sein.” (*Kophtisches Lied [Ein anderes]*)

68. Vö. pl. Rostás Eni, *A betegség démonizáló hatását meg kell szüntetni*. *Interjú Tóth Kingával*, KönyvesBlog, 2017. július 9. (https://konyves.blog.hu/2017/07/09/toth_kinga_a_betegseg_demonizalo_hatasat_meg_kell_szuntetni); ill. Sirbik Attila, *Kemény téma. Interjú Tóth Kingával* Holdvilágképűek című kötete kapcsán, Tiszatáj Online, 2018. augusztus 8. (<http://tiszatajonline.hu/?p=107816>)

69. „Testem, szegény, / a lélek érted mit tehet? / Nagyon önző és gőgös úr / a lélek, de úgy rád-szorúl, / hogy fájni sem tud nélküled.” (*Testem*)

NAGY HILDA

Bolondok és betegek Kosztolányi és Karinthy egy-egy kötetében

„...őrült az, aki megteszi, amit gondol, akkor is, ha azt nem szokás megtenni abban a korban és azon a helyen, ahol az illető él – őrült az, aki úgy cselekszik, ahogy jónak látja, akkor is, ha azzal önmagának vagy másnak azon a helyen és abban a korban bajt okoz.”

(Karinthy Frigyes: *Pékmester*)

Kosztolányi Dezső és Karinthy Frigyes életművéből egyaránt könnyen lehet felidézni olyan példákat, amelyek testi vagy lelki betegségeket tematizálnak, sőt az írók betegségei is alaposan dokumentáltak, különösképpen a Kosztolányi halálához kapcsolódó feljegyzések a „*Most elmondom mint veszttem el.*” *Kosztolányi Dezső betegségének és halálának dokumentumai* című kötetben a kritikai kiadás részeként, a kórházi beszélgetőlapokkal és a korabeli pletykáktól sem mentesen. Az *Utazás a koponyám körül* bár műfajilag jelentősen különbözik ettől a kiadványtól, de vállaltan kapcsolódik a személyes tapasztalat reprezentálásához, illetve a recepció is nagymértékben ehhez az értelmezéshez igazodott. Jelen tanulmány középpontjába két olyan kötetet helyeztem, amelyek egymáshoz viszonyítva is különböző oldalát világítják meg a testi és/vagy lelki betegségeknek, reprezentációjuknak, a róluk való beszédmódnak. A beteg és a bolond fogalmát a korban, de főleg az egyes novellákra, elbeszélésekre vagy a teljes kötetekre vonatkozóan helyesebbnek vélem sok esetben idézőjelben használni, mivel meglátásom szerint éppen e két fogalomra történő játékos, ironikus reflexióként válnak érdekessé az itt tárgyalandó kötetek, lényegében a megnevezések egyértelműségét számolják fel oly módon, hogy nem üresedik ki jelentésük, inkább a definíció önkényét számolják fel, vagy éppen annak hatalmával élve vonatkoztatják rá a társadalom egyéb jelenségeire.

Kosztolányi Dezső 1911-es *Bolondok* című kötetének nem szenteltek eddig túl sok figyelmet az értelmezők, ugyanakkor az egyes írások sem tartoznak az életmű sokat elemzett darabjai közé.¹ Véleményem szerint sokkal termékenyebb értelmezéshez vezethet összefüggő kötetként olvasni a *Bolondokat*, mivel a különálló írások kevésbé izgalmasak önállóan, de egységként értelmezve jelentésesebbé képesek válni. Karinthy posztumusz, *Betegek és bolondok* című, 1996-ban megjelent válogatása² olyan témára reflektál, amelynek kifejtése során sok esetben a korabeli hangulatot, kételyeket, vélekedéseket egyaránt magába foglalja, továbbá jóval szervezesebben illeszkedik a medikális diskurzusok hagyományos témaköréhez, mint Kosztolányi kötete. A négy tematikus blokk nemcsak egymáshoz viszonyítva képes megmutatni Karinthy prózájának változatosságát, egy-egy téma különböző variációit, hanem egységként is jól működnek. Az első, a *Miért nem megyek orvoshoz?* címet viseli, amely a címadó szöveget teszi első helyre, a záró darab a *Miért megyek orvoshoz?*. A két szöveg érzékelhetően sokkal jobban működik ebben az összeállításban, mint az 1946-os válogatásban, ahol a két említett írás köz-

vetlenül egymás után következik a kötet utolsó darabjaiként. Az *Őrültkérem a tébolydában* egy hasonlóan jól válogatott ciklussá képes alakulni, míg *A feleségem szigorlatozik* és az *Új életet kezdek* kissé a maradék hatását kelti, de működképek ebben az elrendezésben a szövegek.

A két kötetet értelmezve arra próbálok rámutatni, hogy mit érthettek a korban a bolond, illetve a beteg szavak alatt, amelyek lényegében gyűjtőfogalomként funkcionáltak, milyen jelentéskör kapcsolódott hozzájuk, egyáltalán mi motiválhatta a szerzőt, illetve a Karinthy-kötet válogatóit a címválasztásban, és ez milyen mértékben befolyásolja a kötet egyes szövegeinek értelmezését. A „beteg” és „bolond” fogalmaknak, fogalompárnak döntő szerepet tulajdonítok, az egyes kötetek szervezőelvének a testi és lelki betegségeket tartva. Meg kell ugyanakkor említeni, hogy nem unikális a magyar irodalomban sem a bolond kötetcímmé emelése: Thury Zoltánnak 1897-ben jelent meg *Bolondok* címen novelláskötete, illetve a Kosztolányi *Bolondokjával* azonos évben, 1911-ben Lovik Károly *Okosok és bolondok* című elbeszéléskötete.³ A betegségnarratíva már a 19. század második felében mondhatni divatos jelenséggé kezd válni, nem csak magyar kontextusban, a medikális diskurzusok az orvostudománytól az irodalmon át a napi sajtóig minden szinten jelen vannak.⁴ Kosztolányi és Karinthy írásainak előzménye már Csehovnál is megtalálható, de sok esetben Jókai kései regényeinek világát is megidézik, különösen az *Óreg ember nem vén emberét*. Jókai századfordulón írt műve négy variációt mutat arra, hogyan próbál egy idős férfi fiatal vagy új feleség mellett megfiatalodni, de törekvései minden esetben neveltségessé válnak, látszólag elkerülhetetlen a szükségszerűen bekövetkező kudarc. Kosztolányi *Bolondokjában* ugyanerre a témára találni több variációt, az *Egy régi-régi tárcsa* főszereplője egy soha meg nem írt cikkét kutatja a szerkesztőség archívumában, a *Hímek*ben Jókaitól eltérően nem egy férfi, hanem egy férjes asszony fiatalítja magát diák szeretőjével, a viszonyt azonban nem a kölcsönös vonzódás tartja fenn, hanem a diáknak a férjtől való rettegése, amikor ez elmúlik, felnyílik a szeme és egyből látni véli az asszony hervadását. A fiatalság újbóli átélésére tesz kísérletet a *Két öreg úr* című novella két címszereplője, Mózes és Dániel is, akik visszamennek Pestre, kibérelnek ugyanazt a szobát, ahol diákkéveik alatt laktak, ugyanott étkeznek, ugyanazt az utat teszik meg, minden téren ugyanazokat az eseményeket akarják újraéltetni. Próbálkozásuk azonban nem jár sikerrel, és hazatérnek. A fiatalság utáni vágy tehát a bolondság egy lehetséges megélésésként jelenik meg, jöhet a *Hímek*ben nem az asszony válik bolonddá, hanem a diák, aki úgy értelmezi, hogy becsapták, mivel a férjtől nem kell rettegnie. Annak ellenére, hogy Kosztolányi szereplői nem kerülnek tébolydába, de érezhető, hogy perifériára szorulnak, anormális a viselkedésük.

Kosztolányi és Karinthy kötetcímei hasonlóságra engednének következtetni, viszont teljesen eltérő perspektívából közelítik meg a bolondságot, a mentális megbetegedéseket, bár az jól látható, hogy a modern kor jelenségeihez iróniával, kritikával viszonyulnak, és mindkettejük számára fontos a társadalmi szerepvállalás, a problematikus szituációk fókuszba helyezése, a „betegség” korábbi irodalmi, sajtóbeli vagy medikális reprezentációkhoz képest eltérő perspektívából láttatása vagy teljes mértékű kifordítása. Kosztolányi tizenöt novellát tartalmazó kötetének bolondjai hétköznapi alakok a maguk nemében, némi rendellenességgel. Ezek a

rendellenességek szélsőséges skálán mozognak, van, akinek csak a párkeresésben vannak problémái (*A csúf lány*, valószínűsíthetőleg Pacsirta előképe), de olyannal is találkozni, akit egyértelműen a tébolydába utalnának a korabeli lélekgyógyászok (ilyen *A rossz baba karrierjének* elbeszélője). A kötet cím fényében olvasva az egyes szövegeket viszont inkább az anormális, deviáns viselkedések válnak hangsúlyossá. Bolondvariánsokról érdemes beszélni: van, aki csak egyszerűen szerencsétlen, túljártak az eszén, bolonddá teszik, de olyanok is akadnak, akik élvezik őrült cselekedeteiket. A kötet recepciótörténetéből az derül ki, hogy cím és szöveg egész viszonyát nem méltatták a korabeli értelmezők, inkább a szerző lélek iránti érzékenységét emelték ki, amelyet többnyire a költészetben elért sikerekkel, tehetséggel magyaráztak. Karinthy a *Bolondokról* a *Nyugat* számára írt recenziót, amelyben művészet és tudomány, különös tekintettel az orvostudomány keretei között tárgyalja Kosztolányi kötetét. Több kérdést is feltesz, a felvetődő dilemmáiból pedig egyértelműen kirajzolódnak a korabeli kételyek a robbanásszerűen fejlődő tudomány iránt, amelyekre Karinthy különösen érzékeny volt, és jóllehet csodálta a modern kor vívmányait, de kritikus pozícióból tette mindezt publicisztikájában, szépirodalmi írásaiban és recenzióiban egyaránt.

Aminthogy minden művészetből tudomány lesz végre, ha nagyon belemelegedik: s minden tudomány művészet volt valaha. Egy bizonyos; a huszadik század emberének agy és lélek, saját agya és lelke nem jelenthet többé különemű s megközelíthetetlen magánvalót, mely csak belülről oldható meg. Kellemetlen dolgok derültek ki. Költészet, hajlam, zsenialitás: idegdiszpozíció dolga mind s az ihlet legszentebb termékei, könyvek és képek, orvosi laboratóriumok edénykéibe kerültek, hol hasznos adalékot nyújthatnak az összegező tudománynak. Tudós professzor Freud könyvet ír Leonardóról, részletekre boncolja föl s úgyszólván szérumot kivonatol belőle a neurózis ellen, s majd ezzel gyógyítja a rendelőszobában várakozó neurotikus búzakereskedőt, akinek lényegében ugyanaz a betegsége, mint Leonardónak. Himlős bárány véreből készül majd a gyógyszer himlős embernek. Mert íme, egészen egyformák vagyunk s mi neked fáj, nekem is fáj.⁵

Kétségkívül ez a recenzió árulkodik a leginkább arról, hogy értő olvasóra talált Kosztolányi kötete. Karinthy szövegének különös ereje abban rejlik, hogy míg látzólag általánosságokban beszél, a kor jelenségeit közvetíti, lényegében a *Bolondok* egy-egy szövegéből indul ki vagy nagyítja fel azt. A művész is ugyanolyan ember vagy ugyanolyan bolond, mint egy csúf lány, vagy a két öreg úr, akik huszonéves életüket akarják beteges módon visszahozni. Érdekes módon Kosztolányi a korban nagyon népszerű hisztériát nem emeli be bolondságprezentációi közé, bár széles tünetpalettával operál, amely e sokat vitatott „betegséghez” kapcsolható. Borgos Anna kutatásai pontosan rámutattak arra, hogy milyen tág jelentéskörrel rendelkeztek a hisztéria vagy más betegségnevek.⁶ Lényegében gyűjtőfogalomként működtek, ami a kor tudományos álláspontja szerint pontosan meg

nem magyarázható volt, bekerült egy kategóriába, amely rengeteg elemet egyesített, általános megegyezés nem, vagy nem teljeskörűen lévén érvényben. Mindezeket figyelembe véve, az állapítható meg, hogy Kosztolányi is hasonlóan jár el, ahogyan az ő korában az orvosok diagnosztizálták vagy éppen félrediaosztizálták betegeiket. Kiválasztja a bolond fogalmát, és azt jelentéssel, köresetekkel tölti fel, szemléltetvén, hogy hányféleképpen élheti meg az ember ezt az állapotot. A stigmatizáció ebben a kontextusban különösen nagy hangsúllyal bír, hiszen annak társadalmi következményei is vannak, ha valakit bolondnak nyilvánítanak. Ilyen esetekről nemcsak az *Orvosi Hetilap*ban vagy irodalmi lapok hasábjain olvashatni, hanem jogi perek kapcsán is. Kövér György két hisztériás nő esetét elemzi,⁷ ugyanakkor megfogalmazza azt a kérdést is, hogy vajon a család, a szűkebb környezet, vagy maga a pszichiátria termeli ki a mentális betegségeket? Jelen esetben Kosztolányi ötlötte ki a rendellenes alakokat, de nemcsak a fogalom jelentéssel való feltöltésében támaszkodhatott előzményekre, hanem szövegek lehetséges kapcsolódási pontjait is említeni lehet. *Az ismeretlen* című novella Jósika Miklós *Két élet* című regényét idézi meg, amelynek továbbírását, variációját később Babits Mihály *A gólyakalifája* jelenti majd. Kosztolányi olyan jelenségeket ragad meg, amelyek aktívan foglalkoztatták a kort, vagy már voltak irodalmi reprezentációi.

Karinthy *Betegek és bolondok* című kötetére nem állítható fel a Kosztolányiéhoz hasonló egyértelmű diagnózis, ami részben magyarázható azzal is, hogy nem a szerző rendezte kötétté műveit, és a téma szerinti válogatás talán sokkal többet elvesz a szövegek erejéből, ha egy ötlet megvalósítása több variációban is megtalálható ugyanabban a könyvben (ez főként az első válogatásra igaz, a második már logikus szelekciót mutat). Mindezek ellenére úgy gondolom, hogy nem céltalan cím és szövegek viszonyában vizsgálni ezeket az írásokat. Karinthy barátjánál egy lépéssel merészebb, ugyanis amellet, hogy az orvostudományt vagy a pszichoanalitikusokat kritizálja, beteg vagy kételkedő orvosokat ábrázol, azaz a végletekig kifordítja és megbízhatatlannak mutatja be a rendszert.⁸ *A Tudomány* című elbeszélésben két ideggyógyász vizsgálja elméjük épségét, hogy végül a logika teljesen csődöt mondjon: „Őn azt mondja, hogy a rögeszmém, hogy őrült vagyok. De hiszen tényleg az vagyok, az imént mondta. De hisz akkor ez nem rögeszme, akkor az egy logikus gondolat. Tehát nincs rögeszmém. Tehát mégse vagyok őrült. Tehát csak rögeszme, hogy őrült vagyok, tehát rögeszmém van, tehát őrült vagyok, tehát igazam van, tehát nem vagyok őrült. Mégis csak gyönyörű dolog a tudomány!” A beteg orvos reprezentációja Karinthy-nál sem gyakori, döntően más szerzőknél is többnyire az ítélkező hatalmi pozícióban helyezkedik el. A kiemelt idézet azonban nemcsak az orvos mint a tudomány letéteményesének megkérdőjelezhető pozíciójára mutat rá, de egyszersmind azt is kiemeli, hogy a logikus, okozati gondolatvezetést képest felborítani a nyelv működésmódja.⁹

Karinthy esetében – főként a publicisztikája alapján – a megértést mint kulcsfogalmat szokás kiemelni, viszont a *Betegek és bolondok*ban inkább csak értő attitűdről árulkodik a történetek elbeszélője, aki felfokozott iróniával közelít minden egyes jelenséghez. Kritikával kezeli az orvosokat, függetlenül attól, hogy testi vagy lelki betegségeket gyógyítanak, a terminus technicusok ellen is hadat indít (például a *Pékmesterben*: „Amikor tehát nem klinikai szaknyelven, hanem egyszerű em-

beri szaknyelven írom le az esetet, vagyis úgy, ahogy történt – tisztában vagyok vele, hogy vétséget követek el a fennálló törvényes orvostudomány ellen.”¹⁰), de a betegek, az elszenvedők, vagy a szerencsétlen lipótmezei alakok sem keltenek benne részvétet. Bónus Tibor a *Nagy Enciklopédia* kapcsán tett megjegyzése véleményem szerint a teljes Karinthy-életműre kiterjeszthető: „[a]z irodalom kritikája [...] Karinthy számára az érzékinek, az irracionálisnak, a mítosznak, vagyis a logikailag nem megalapozhatónak a kritikáját jelenti a tudomány és a technika racionalitásának és személytelenségének jegyében.”¹¹

Kosztolányinál és Karinthyinál egyaránt megjelenik a művész és a „bolond” fogalmának összekapcsolása. Kosztolányi *A léggömb elrepül...* című írásában a fókusz látszólag a beteg gyerekekre helyeződik, ám a zárlat inkább a költő apa deviáns viselkedését látszik hangsúlyozni. Az a férfi, aki a novella ideje alatt mindent megtesz annak érdekében, hogy fia meggyógyulhasson, a végére, a léggömbbel elszállt fiú esetében már csak egy megírandó témát képes látni, amelyet éppen ugyanazzal a címmel képzel el, mint ami a Kosztolányi-novella címe is. Ezzel a játékkal a szerző kitágítja a szöveg határait, és lényegében rákérdez saját devianciájára is. Az (ál)ideg orvos által tett megjegyzés felelevenítése azonban nyomatékosítja a zárlat felől kínálkozó kérdésfelvetést, amely egyszerre lemondóan, ugyanakkor elfogadóan nyilatkozik a költő apáról: „Nem akarnám, hogy a fiú is olyan könnyű legyen a realitás iránt, mint az apja. [...] Rajta már nem lehet segíteni – mondta az ideg orvos mosolyogva.”¹² E megállapítás szerint úgy tűnik, mintha a költő olyan anormális tagja lenne a társadalomnak, aki nem szorul gyógyításra, de nem is lehet gyógyítani, ugyanakkor nem tartható számon veszélyforrásként sem, amolyan megtűrt, megszokott különc a maga különös elhatárolódásával. Ehhez képest Karinthy szövegei között jóval explicitebben kifejtett állásfoglalásokat lehet találni. Az *Őrült sikerem a tébolydában* egy látszólag banális történetet mond el arról, hogyan csábítják be a betegeket a szanatóriumba,¹³ az író szorongását lehet végigkövetni arról, hogy vajon őt is csak becsalták-e az intézetbe felolvasás címszó alatt. Jóllehet sikerül kiszabadulnia, a zárlat nyomatékosítja, hogy az író öninterjúja végére némileg elszakadt a valóságtól: „Egyébként legszívesebben veszem, ha nem írja meg az egész dolgot... Nem mintha tartanék valamitől, de a közönséget nem is érdekli... szerény személyem – keressen valami más riporttémát. Vagy úgy, hiszen ez én vagyok, akinek az egészet elmondtam... akkor legjobb, ha abbahagyom.”¹⁴ Ha a szöveget leválasztjuk a kötetbeli szomszédos szövegekről, ez a zárlat csupán a játékba belemerült szereplőként tünteti fel az író, de az *Őrült sikerem a tébolydában* után közvetlenül a *Tébolyda* című novella következik, amely a *Napló* alcímmel egészül ki. Hasonlóan a korábbi szöveghez, ebben is többször elhangzik az elmeorvosintézet lakóira vonatkozó megnevezés: az élőhalottak. A szerepjátszást imitáló tükrös öninterjúhoz kapcsolódva az elbeszélő a tébolydában uralkodó rendszert több ponton a színházhoz hasonlítja: „az első impressziód egész bátran lehetne az, hogy egy előkelő színház próbatermébe csöppentél, ahol a színészek javában készülnek a soron következő darab előadására.”¹⁵ A színházi világra a *Tébolydát* követő *A rendező* című szöveg is utal,¹⁶ mely nemcsak egy ember rögeszméjét mutatja be (a rendező úgy tesz, mintha mindent ő irányítana az utca életében az emberek és a villamosok mozgásától a nap fényerejéig), hanem

azt is sugallja, hogy valahol mindenki egy őrült rendszernek a játékos, a hétköznap nap emberek is bolondok, és csak nézőpont kérdése, hogyan értelmezi valaki, hogy a Lipótmezőre szállítják (a rendező maga parancsolja meg saját elszállítását két mentősapkás férfinak). A *Tébolyda* zárata nyomatékosabban rámutat az *Őrült sikerem a tébolydában* című szöveggel való kapcsolódásra: „Eh! még megbolondulok! Gyerünk haza – miről is van szó? Ja igen, tudom már... meg akarom írni ennek a látogatásnak a benyomásait... Nekem az a rögeszmém, hogy megírjam.”¹⁷ Hasonlóan egy látogatásról van szó, és az írás, írói tevékenység is azonos. A látogatásnak ugyanebben a tematikus ciklusában találunk további novellát is, amelynek elbeszélője művész. A *kályha mindenkire meleg* narrátora egy poéta, aki Schopenhauer, Madách Imre és Goethe álnév alatt egyaránt publikált, sőt a kétszáz év múlva megkapott szobáról is tudomása van. Az „egzotikus északi növény, közönséges néven poéta” jöhet az látszatot keltheti, mintha az idő felett uralkodva magát a költő prototípusát testesítené meg, a zárlat negligálja, és arra használja fel az előtörténetet, hogy íróniától nem mentesen reagáljon a modern szerzők irányába megfogalmazott kritikára: „A konzervatív lapok hosszú cikkeket közöltek, hogy ezek a modernek már egészen megőrültek, ők maguk se értik, amit leírnak: mert mi értelme van annak, hogy a kályha mindenkire meleg?”¹⁸ A „megőrült” ebben az esetben nemcsak frappáns megfogalmazásként jelenik meg, hanem előrevelíti a befejező mondatot: a poéta végül a bolondokházában köt ki, tehát a társadalom által meg nem értett gondolat, jelenség szükségszerűen elzárást von maga után.

Az eddigiekhez képest némi kitérőt jelent, de a sajtókutatás érdekes eredményeként szeretnék felmutatni egy esetet, amely során nem egy társadalmi jelenség irodalmi reprezentációjával találkozunk, hanem éppen fordítva, az életet kívánják igazolni egy fikcióból származó példával. A *Tűkőr* című társadalmi és politikai lapban 1965-ben számolnak be egy székesfehérvári esetről.¹⁹ Lakner György orvost áthelyezik a szülészetről az ideggyógyászatra, de nem mint orvost, hanem mint megfigyelésre küldött páciens. Bár ez papírok alapján természetesen nem így történt, a kollégák közül mindenki nyugtázta, hogy azért került át az őrültek közé, mert orvosként viselkedett orvos létére, akárcsak Karinthy pékmestere, aki hivatásának megfelelően péksüteményekkel akarta ellátni az embereket, jóval alacsonyabb áron, vagy akár ingyen („Karinthy Frigyes Pékmesterét a Fischert juttatja eszembe. Nem érti? Azonnal felhozom Karinthy *Betegek és bolondok* című kötetét. Abból megérti.”)²⁰ A vétség, ami Laknert az elmebetegek közé sorolta, az, hogy lebonyolított egy szülést, ami nem tetszett a felettesének, tetejébe pedig pénzt sem fogadott el. Az orvostársadalomban is, mint mindenhol, az a deviáns, aki nem úgy viselkedik, mint a többiek. Erre Karinthy-nál más példát is találunk, a *Kacsalábon forgó városban*, amely stockholmi emlékként jelenik meg, az elbeszélő szerint a túl nagy rendezettség válik a rendellenesség forrásává. Ugyanúgy, e logika szerint működik Kosztolányi *Ozsonna* című elbeszélése, ahol a társaságon kívül elhelyezkedő Piroskában fogalmazódik meg az ítélet: „Hisz ezek bolondok! – gondolta magában – Hisz ezek egytől egyig meg vannak őrülve... Aztán torkaszakadtából elkezdett sírni.”²¹

Elemzésem célkitűzése az volt, hogy láttassa, hogyan tud kapcsolódni egy-egy szépirodalmi kötet egy komplex társadalmi, tudományos láncolathoz, illetve miért

válhatnak fontossá az e témában megjelent irodalmi előzmények. A korkritika mellett az is jelentős eltérés a tárgyalt szövegekben, hogy a kései Jókai-írásokhoz vagy Cholnoky Viktorhoz képest, nem emelik ki az orvos és művész közti hasonlóságot, nem egyenesvonalú folytatói a romantikus zsenikultusznak, viszont továbbírják a magyar irodalomból ismerős különc alakját. Kosztolányi vagy Karinthy figurái nem feltétlenül klinikai esetek, mindössze olyan karakterek, akik nehezebb vagy a társadalom normáitól eltérő úton járnak. A „bolond” és a „beteg” jelentése akár ugyanazon a szövegen belül is változhat. A stigmatizáció kevésbé aktiválódik, inkább ironiát és nagymértékű játékos megformáltságot lehet felfedezni abban, ahogyan az egyes szövegek a témához viszonyulnak. Lipótmező feltűnhet akár vágyott helyként is, amely menedéket nyújthat az ember számára a modern világ elől.

JEGYZETEK

1. Ez a megállapítás nem tekinthető egyedinek a *Bolondokra* vonatkozóan, általánosságban ugyan-ez elmondható a szerző többi korai kötetéről is (*Boszorkányos esték, Beteg lelkek*), az ebből az időből származó novellagyűjtemények mondhatni az életmű peremén helyezkednek el, főként a regényekhez viszonyítva. Szilágyi Zsófia *Az éretlen Kosztolányi* című tanulmánykötetében jóllehet döntően a fiatal prózáiró indulására fekteti a hangsúlyt, a *Bolondokról* nem sok szó esik, két szöveget emel ki a kötetből: a *Szeretek* című novellát két más szöveg mellett tárgyalja (*Szürke glória, Erzsébet*) *Asszonyok és szavak* cím alatt, illetve a *Két öreg úrnak* szentel önálló tanulmányt (*Élni, mint régen*), de a kötetről hosszasan nem értekezik.

2. Azonos címmel korábban, 1946-ban is megjelent egy válogatás Karinthy elbeszéléseiből, amely sem felépítésében, sem tartalmilag nem egyezik meg a fél évszázaddal később napvilágot látottal. Az első válogatás tartalomjegyzéke különösebb rendezői elvre nem enged következtetni, ezzel szemben a későbbi, Hunyadi Csaba által válogatott és szerkesztett kötet alapos és átgondolt összeállításnak bizonyul. Az 1946-os válogatás (Új Idők, Bp.) nem tartalmazta a következőket: *Hogy van?, Orvost hívatók, Az idegorvosnál, Tébolyda (Naplóm), A rendező, Játékok, A kályha mindenkihez meleg, Néhány okos szó egy bolonddal, Rémes percek, Az új élet, Egy pogány lélek megtérése, Az olasz fagyaltos, Buxbaumné, a fa, A hűtelen, Május, A szerelem az élet virága, mely mint egy kifeslett bimbó, Fogykúra, Testi szépség, Könnyek, Nevető betegek*. Az 1946-osban szereplő, de az 1996-os kötetből kimaradt szövegek: *Kacsalábon forgó város, Grimasz, „Istenek eledele”, „Szubjektív élet”, Hatszázhat, Verkliszó, Novella a delejes halálról, Példázat, Párbaj a XXV. században, Idegkörtan, Végzet, Röntgenország, Ideges úr elalszik, Ideges úr elkíséri barátját, Ideges úr öngyilkos, Papagájkor, Példázat a halálról, Szívem a noteszben, Konzilium Dr. Fukszról, Laza lelkitartás, Dadogó, Csatlakozom a Rákellenes Mozgalomhoz*.

3. Jelen írás keretei között az említett kötetek bolond-fogalmát nem kívánom összevetni Kosztolányiéval és Karinthyéval, de a címek azonossága, hasonlósága mellett a közeli időbeli megjelenés is termékeny komparációt előlegez meg, különösen Kosztolányi kötete esetében.

4. Vö. T. Szabó Levente, *Mikszáth, a kételkedő modern*, L'Harmattan, Bp., 2007.

5. Karinthy Frigyes, *Kosztolányi Dezső: Bolondok*, Nyugat, 1911/23.

6. Borgos Anna, *A megtestesült trauma. Híztériás betegek huszadik század eleji kórrajzok tükrében* = Uő., *Nemek között. Nőtörténet, szexualitástörténet*, Noran Libro, Bp., 2013, 13–26.

7. Kövér György, *Biográfia és társadalomtörténet*, Osiris, Bp., 2014.

8. Ezt nemcsak szkepszisből teszi, hiszen tudható, hogy Karinthy követte az ezirányú tudományos diskurzust, lásd Karinthy Frigyes, *„Új lélektan”. Pszichoanalitikus írások*, szerk. Hárs György Péter, Múlt és Jövő, Bp., 2013.

9. Erről bővebben lásd Balogh Gergő, *Karinthy nyelvet ölt. Nyelv, technika és felelősség Karinthy Frigyesnél*, FISz, Bp., 2018.

10. Karinthy Frigyes, *Betegek és bolondok*, Szukits, Szeged, 1996, 79.

11. Bónus Tibor, *Paródia, technika és az irodalom médiuma = A magyar irodalom története II. 1800-tól 1919-ig*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály – Veres András, Gondolat, Bp., 2007.

12. Kosztolányi Dezső, *Bolondok*, Athenaeum, Bp., 1911, 13.
13. Ezen a ponton ismét rokonítható Jókai említett művével. A *Második képzel regény: Coronilla Párbaj egy balottal* című fejezetében a párbajt vívni akaró szereplőt azzal az álcával csábítják a tébolydába barátai, hogy ott találkozhat ellenfelével.
14. Karinthy, *Betegek és bolondok*, 61.
15. *Uo.*, 63.
16. Az elmebetegek színészekhez való hasonlítása eszünkbe juttathatja Jean-Martin Charcot Salpêtrière klinikáját, ahol a hisztériát demonstráló lányok nagyrészt csak eljátszották a tüneteket a forgatókönyv szerint a pénteki bemutatókon.
17. Kiemelés tőlem – N. H. A rögeszme kapcsán érdemes feleleveníteni a korábban említett *Tudomány* című szöveget, ahol két professzor vitatkozik egyikük épelméjűségéről. Az ő disputájukban is gyakori szófordulatként tér vissza a rögeszme, úgy tűnik, mintha Karinthy ehhez a tünethez kötné szorosabban bolondjait. *Uo.*, 66.
18. *Uo.*, 74.
19. Várkonyi András, *Császármetszés*, Tükör, 1965. okt. 19, 20–22.
20. *Uo.*, 21.
21. Kosztolányi, *Bolondok*, 43.

URECZKY ESZTER

AIDS, angolság és immunitás Alan Hollinghurst A szépség vonala című regényében

„Muszáj bevennünk a kockázatos szexről szóló részt?”
(Margaret Thatcher)¹

„I’ve always been the one to blame
For everything I long to do
No matter when or where or who
Has one thing in common, too
It’s a, it’s a, it’s a, it’s a sin”
(Pet Shop Boys)²

Az AIDS orvostörténeti és kultúratudományos diskurzusai jellemzően nem fukarkodnak a szuperlatívuszokkal, amikor a járvány késő 20. századi történelmi, társadalmi és biopolitikai jelentőségét kívánják megragadni; s többek között „a második évezred pestisének”,³ a „talán a leginkább kulturálisan megkonstruált”⁴ és „a legátropolitizáltabb betegségnek”⁵ nevezik. Susan Sontag máig meghatározó értelmezésében a HIV-vírus „a gonosz és a változékonyság”⁶ metaforájává válik a 20. század végének nyugati társadalmában; napjainkra pedig a világméretű fenyegettetések miatti egzisztenciális szorongás tükrében egyre tágabb szimbolikus összefüggésben válik olvashatóvá az (első világ országaiban legalábbis) krónikus betegség-gé szelídülő kór, mely „immár nem csupán globális közegészségügyi kérdés, hanem a 21. század kiemelkedő jelentőségű biztonsági rése”⁷ is. Az AIDS ily módon

felfogható *a* posztmodern (kóros) állapotként is, amennyiben radikálisan számolja fel a modern individuum én- és testtudatát olyannyira meghatározó biztonságos, higiénikus és egyértelmű határok nagy elbeszélését, miközben a személyes és a társadalmi test már mindig átjárható küszöbeire irányítja a figyelmet – a biológiai és az információs „kórokozók” esetében egyaránt.

A kortárs nyugati kultúrák bio- és thanatopolitikai gyakorlataiban különösen az AIDS megjelenése kapcsán került ismét előtérbe a meleg állampolgárok jelentette kockázat a heteronormatív társadalom politikai immunrendszerére nézvést, aminek következtében Judith Butler szerint megállapítható, hogy „a gyász bizonyos formái nemzeti szinten legitimációt nyernek és felerősödnek, míg más veszteségek elgondolhatatlanná és meggyászolhatatlanná válnak”.⁸ Az AIDS-pandémia kialakulása egyszer s mindenkorra nyilvánvalóvá tette tehát, hogy az egyén szexualitása leválaszthatatlan annak politikai, orvosi és társadalmi életterületeiről – alapvetően ezért fals a rendíthetetlenül népszerű „csinálják a négy fal között”-jellegű érvelés. Michel Foucault szavaival élve (aki maga is köztudottan a betegség egyik első áldozatává vált 1984-ben): „manapság az az érdekes a férfi-homoszexualitásban, hogy e férfiak nemi élete azonnal társadalmi viszonyokká fordítódik át, illetve valamennyi társas kapcsolatuk szexuális viszonyként értelmeződik”.⁹

A gondolatmenetem alapjául szolgáló brit kulturális kontextus azért is tekinthető az AIDS közelmúltbeli történelmének revelatív szépirodalmi háttereként, mert az ún. „szodómiát” csak meghökkentően későn, 1967-ben dekriminalizálták az Egyesült Királyságban. Talán részben ez is magyarázza, miért bizonyult olyan maradandónak a „melegpestis”-metafora a szigetországban (ahogy azt majd a regényidézetek is mutatják); miközben folyamatosan zajlik az ország melegtörténelmének rehabilitációja (e folyamat egyik legújabb fejezeteként például Alan Turing portréja szerepel majd az ötvenfontos bankjegyen). A jóval közismertebb és számos példával rendelkező amerikai AIDS-irodalomhoz képest a brit prózában igen ritkán jut központi szerephez ez a betegség, s általában inkább egyéb témák mellett, azokat kiegészítve bukkan fel: ellenkulturális kritika részeként (Irvine Welsh: *Trainspotting*, 1993), melankolikus családragényben (Colm Tóibín: *A blackwateri világitóhajó*, 1999), vagy a művészfigura egzisztenciális önreflexiójának sötét árnyaként (Adam Mars Jones: *Monopolies of Loss*, 1992; Will Self: *Dorian*, 2002).

Alan Hollinghurst *A szépség vonala* (*The Line of Beauty*, 2004) című regényének jelen AIDS-szemponthú olvasata arra törekszik, hogy a járvány diszkurzív megalkotódásának tereit és testeit vizsgálja a thatcheri '80-as évek Londonjának elit társadalmi rétegeiben. A szöveg stílus és műfaj szempontjából is igen összetett: olvasható egyrészt az 1980-as évekről szóló történelmi regényként, modern brit *Emberi színjáték*ként, nyelviségét tekintve pedig az ötszáz oldalas mű voltaképpen egyetlen monumentális főhajtás Henry James nosztalgikus-elégikus stílusa előtt – akiről a főszereplő, Nick Guest egyébként soha el nem készülő doktori disszertációját is írja. *A szépség vonalában* – mely a nyíltan meleg szerző negyedik regénye, ám az első olyan, mely problematizálja az AIDS-et –, az angol kulturális identitás szorosan összekapcsolódik az AIDS megjelenésével, Nick ugyanis afféle gyanús kívülállónaként értelmezhető már a járvány kitörése előtt is: a frissen végzett oxfordi irodalomár, a középosztálybeli, meleg fiatalember a '80-as évek londoni gazdasági

„bummjának” kellős közepén találja magát, mikor albérletbe költözik egyetemi barátja családjához, a konzervatív parlamenti képviselő Gerald Fedden kensingtoni házába. Az angol felsőbb osztály életmódját Nick szemén keresztül látjuk hozzávetőlegesen az 1983 és 1987 közötti időszakban: az első fejezetek 1983-ban játszódnak, az AIDS előtti „aranykorban”, majd hirtelen 1986-ra vált a narráció, amikor is a vírus már tagadhatatlanul felbukkant Londonban. Nick alapvetően esztétafigura, aki mindennél jobban szereti a szép dolgokat, és a teljes regényben valamiféle megfoghatatlan nosztalgikus vágyódás gyötri a szép és előkelő tárgyak és emberek világa iránt, minek következtében egyre inkább olyan eszkélista és/vagy önpusztító fogyasztási szokásoknak kezd hódolni, mint a szépművészet, a populáris kultúra, a luxusdrogok és a szex. Sorsa tehát alátámasztani látszik Susan Sontag meglátását, aki az AIDS-es művészfigurát a 19. századi tüdőbajos költő romantizált képével állítja szembe: miközben a poétaszeni kreatív elméjének szinte szükség-szerű állapotoként jelenik meg a lázrózsákat és heves érzelmeket generáló tuberkulózis, az AIDS esetében „semmilyen ehhez hasonló kompenzációs mitológia nem áll rendelkezésre”¹⁰. Mindeközben azonban szexuális mássága és osztályidegen mivolta meggátolják Nicket abban, hogy valódi beavatást nyerjen az elit örökök klubjába, s a felsőbb osztály végül, bűnbakká nyilvánítva, ki is veti őt magából.

A pharmakos testi és térbeli politikuma

A HIV-vírus biológiai mechanizmusainak egyik fontos vetülete, hogy tulajdonképpen nem maga a vírus a betegség, hanem az immunrendszer legyengítésével utat enged a testbe más, egy egészséges ember számára gyakran ártalmatlan kórokozók számára. Ilyen szempontból Nick Guest karaktere szimbolikusan vírusként is értelmezhető, hisz jelenléte a Fedden-házban sebezhetővé teszi a családot a külső támadások, a Másság inváziója számára – legyen az társadalmi osztály-, szexualitás- vagy egészségügyi jellegű. Itt érdemes a főszereplő beszélő nevére is reflektálni, hisz a Guest név szó szerint vendéget jelent, azaz egyfajta liminális pozícióba helyezi Nicket, aki egyszerre áll valamiféle parazitikus/szimbiotikus és romantikus kapcsolatban Feddenékkal. A család nézőpontjából Nick elsődleges funkciója, hogy művelt jelenlétével, figyelmes társaságával védelmezze és kiegyensúlyozza mentálisan labilis, öngyilkossági hajlamokkal küzdő lányukat, Catherine-t, akire a meleg Nick nyilvánvalóan semmilyen szexuális veszélyt nem jelent (ezáltal pedig gazdasági értelemben sem veszélyezteti őket s vagyonukat); de ugyanez érvényes heteroszexuális fiukkal, Tobyval való barátságára is, akiért Nick mindazonáltal plátói módon rajong. Nick tehát a regény elején egyfajta potenciálisan szennyező, idegen jelenlétként bukkan fel, aki megtestesíti a meleg szubkultúra és a londoni elit közötti főbikus (de ezen a ponton még nem fertőző) érintkezést. Noha eredendően gondviselő, s ezáltal gyógyító alakként jelenik meg, Nick a regény során egyre inkább kockázati tényezővé, betegséggé, végül pedig bűnbakká válik Feddenék szemében, s ez a fokozatos másság-képzés a házból való kiűzetésében csúcsondik ki, amikor az Establishment, azaz a brit társadalmi felépítmény immunrendszere szimbolikusan és szó szerint is kiutasítja őt.

Nick alakja mindennek alapján a derridai értelemben vett *pharmakos*ként is olvasható: egyszerre gyógyító és mérgező alak. Jacques Derrida többek között *Platón patikája* című szövegében dolgozik a *pharmakon* ősi görög fogalmával, ahol ez a sajátosan kettős kifejezés jelentett gyógyszert, receptet, de mérget és valamiféle szűrőt is egyben,¹¹ épp úgy, ahogy a *pharmakos* is funkcionálhatott mágusként, varázslóként és mérgező hatással, képességekkel rendelkező személyként is.¹² A *pharmakos*-figurák tehát lényegileg ambivalens jelenléttel bírtak, és gyakran emberáldozatként használták fel őket, ha például a városállamot pestis vagy más katasztrófa sújtotta. Jennifer Cooke mutat rá, hogy a *pharmakos* feladata ily módon voltaképpen az, hogy „szimbolikusan a város falain kívülre hurcolja a pestist, s kiűzetése a szennyezett népesség szimbolikus katarziséjának felel meg”.¹³ A *pharmakos* ókori alakja tehát az abjekt másság megtestesülése, amelyet azonban először a társadalmi testbe kell integrálni, elismerve idegen jelenlétét, ugyanakkor azonban már mindig feláldozható pozícióban található, s erre sor is kerül, amikor a társadalmi test egysége veszélyeztetve látszik.

Az 1980-as évekbeli London metropoliszának biopolitikai berendezkedése és a kor pártpolitikája egyaránt a regénybeli domináns hatalmi viszonyok metaforájává válik. Rögtön a nyitófejezetben egy kirakatot nézegetve látjuk Nicket, melyben az előző (Thatcher által megnyert) választásokról szóló, *Landslide* című politikatörténeti kötetet nézegeti. A szöveg felütése tehát a közelmúlt történelmének megalkotását helyezi a középpontba, melynek az áttetsző kirakatban, látványosságként való felkínálása válik azzá a kontextussá, ahol a jelen zajlik, mely rövidesen történelemmé, megvásárolható árucikké alakul át, és Nicket mint nézőt, vendéget, fogyasztót arra invitálja, hogy közvetve részesüljön mindebből. Végül be is megy a boltba, és nem tudja megállni, hogy ne keressen rá a könyv névmutatójában Gerald Feddenre, majd az üzletből kilépve (a könyvet nem veszi meg) „megvonta a vállát, de az utcán azért érzett némi késleltetett büszkeséget abbéli felfedezése okán, hogy mégiscsak ismer valakit, aki egy könyvben szerepel”.¹⁴ Nick a történet kezdetén gazdasági tőkével nem, kulturálissal azonban annál inkább rendelkezik, s ez viszonylagos privilégiumokat nyújt a számára, miközben doktori értekezését írja. Nick professzionális olvasó, aki abból él (anyagi és lélektani értelemben is), hogy mások alkotásainak, javainak szépségét élvezzi, értékeli és analizálja, s ily módon a regényt nyitó kirakat-nézegetése nagyon is pontosan vezeti be karakterét.

A fent említett hatalmi hierarchiák egyik központi alakja a regényben természetesen maga a miniszterelnök asszony, aki jellegzetes módon főleg utalások által, szinekdochikus módon bukkan fel, például a könyvborítón tündökölve. Thatcher regénybeli jelenléte tehát elsősorban valós személye hiányával, hatalma reprezentációjával ragadható meg, ami nagyban megfelel az AIDS megjelenésére adott reakcióinak is: a szexualitást ugyanis a konzervatív politikus magánügynek tartotta, a homoszexualitás meg pláne szalonképtelen témának számított a szemében.¹⁵ Különösen fontos ebből a szempontból a regényben a báljelenet, amikor összetett diplomáciai manővereket követően Thatcher személyesen is megjelenik a Fedden-házban. Amikor a kokain hatása alatt lévő Nick merészen felkéri egy táncra a Ladyt az irigykedő Tory politikusok gyűrűjében, és kattognak a bulvárlapok fotósainak vakui, szarkasztikus módon képeződik le kapcsolata a házzal és a

kormányzattal is: sikeresen közéjük tartozónak (konzervatív heteroszexuálisnak) adja ki magát, miközben mélységesen tisztában van saját Másik-mivoltával. Nick tökéletes *pastiche*-t produkál, majd a végében ismét kokaint szív és nemi aktusba is bocsátkozik egy számára ismeretlen pincérrel. A politika tehát csupán olyan „férfiösszeesküvés” (123.) Nick esetében, amelynek úgyszemint lehet soha teljes jogú tagja, eleinte azonban mégis élvezettel alakítja vállalt szerepét.

Akárcsak a Fedden-házban: Nick több mint albérlő, de mégsem családtag. A regény elején egyedül őrzi a házat (a személyzettel együtt persze), amikor a család épp Franciaországban nyaral, és „szinte már birtokban érezte magát” (5.). Ez a tulajdon-fantázia jól mutatja, mennyire erős a románca a család kollektív nárcizmusával (ami a regényt egyben Evelyn Waugh *Utolsó látogatás [Bridesbed Revisited]* című 1945-ös regényének erőteljes intertextusává is teszi). Ám Nick idealizáló tekintete ellenére is hamar megmutatkoznak Feddenék erkölcsi, érzelmi és intellektuális hiányosságai: gyakran tréfálkoznak például azzal, hogy van egy „másik nő” Gerald életében, Thatcherre gondolva, ám később kiderül, hogy a politikusnak valóban viszonya van a titkárnőjével, de ezen felül még adócsalással is foglalkozik. Amikor kirobban a botrány, a homoszexuális albérlő története is bekerül a lapokba, az AIDS, a melegszex és összességében a laza erkölcsök fertőjeként beállítva a Fedden-házat. Végül azonban Gerald patriarchális pozíciója minden vádat túlél, társadalmi rangja gyakorlatilag érintetlen marad, nem úgy Nické: ő lesz a parazita, a mérgező farmakos, akinek kidobása a konzervatív családi fészekből megkérdőjelezhető morális katarzist szolgáltat. Roberto Esposito szavaival: „a farmakos az, ami nem azáltal áll szemben a saját másikjával, hogy kirekeszti, hanem épp ellenkezőleg, azáltal, hogy inkorporálja és helyettesíti azt”.¹⁶

A társadalmi osztályok reprezentációja sokban kapcsolódik a politika kérdésköréhez, amennyiben az osztály fogalma láthatatlan, de mindenütt jelen lévő szövevényét képezi a „kint” és „bent” demarkációs vonalainak. Az elit minden esetben képes sikeresen reprodukálni önmagát, akárcsak egy tökéletes vírus, miközben a valódi vírushordozók, a meleg szereplők, sorra halnak a regényben. Ezt példázza a jelenet, mikor Nick épp Leóval, első férfiszeretőjével, egy fiatal, fekete, munkásosztálybeli férfival sétál Kensingtonban, ahol Nick eleinte még izgalmasnak találja szexuális marginalizáltságukat: „itt voltak hát, két férfi egy nyárestén, akiknek nincs hova menniük. Volt azért ebben valami romantikus” (35.). A Fedden-házzal és a benne Nick által bérelt padlásszobával ellentétben a kensingtoni közösségi kert (kisebbfajta magánpark) lesz az a városi, mégis privát tér, ahol a fiatalember megélheti vágyait, és ahová, ha illuzórikusan is, de valóban tartozhat, s itt történik meg első szexuális aktusa is Leóval. A kert helyzete Nickéhez hasonlóan kettős: akinek kulcsa van hozzá, az bemehet anélkül, hogy ki kéne mennie az utcára. Ez a jelenet leképezi a Swinging Sixties utáni és az AIDS-előtti korszak szabadságát, de Nick még ekkor sem képes nem kívülről, egyfajta távolságtartással szemlélni saját magát, és rég internalizált heteronormatív tekintettel mered magára: „épp mielőtt elélezett volna, hirtelen meglátta magát kívülről, mintha a fák és a bokrok eltűntek volna, és London összes lámpája épp ráragyogna: itt a kis Nick Guest Barwickból, Don és Dot Guest fia, és épp egy idegent kefél egy Notting Hill-i kertben az éjszaka közepén” (40.).

A regény többször is rámutat a Feddenék képviselte „a régi pénz patinája” (33.) és az „új pénz” mindig kétes értéke közötti (osztály)szakadéokra is. Utóbbit legerőteljesebben a libanoni származású Ouradi-család jelképezi, akiknek fia, a szobor-szerűen szép Wani, Nick oxfordi évfolyamtársa és szeretője. Wani tekintélyelvű apja azt várja fiától, hogy vegye át a családi céget, kisboltokból álló üzletláncát, amit a semmiből épített fel nincstelen bevándorlóként az országba érkezve. Csak-hogy amikor Wani is meghal AIDS-ben, a betegség hirtelen ugyanolyan demokra-tikusnak bizonyul, mint a középkori pestis-elbeszélések kaszás démona.¹⁷ Nem csupán Leo, az alsóbb osztálybeli fekete férfi kapja el tehát a vécéülőkérő a munkahelyén a szocialistáktól (mélységesen katolikus anyja legalábbis azt hiszi, így terjed a betegség, 408.). Wani rasszizált mássága, keleti idegensége nagyban része Nick iránta érzett, orientalisztikus jegyeket mutató lenyűgözöttségének, hisz Wani „egyszerre volt angol és egzotikus, mint a legtöbb dolog, amit szeretett” (200.); s Nick mintha benne is csupán egy szép, hibrid műalkotást látna. Nick osztályidegen mivolta akkor válik a legnyilvánvalóbbá a regényben, amikor az immár haldokló Wanit hazaviszi autóval szülei luxusvillájába, akik azonban „megfeledeztek a jómorról, és anélkül csukták be az ajtót az orra előtt, hogy bárki annyit mondott volna, viszlát” (442.). Ez a jelenet közvetve felidézheti a *Szép remények* Satis House-ját: Nick a mindenhol idegen, ám annál ambiciózusabb Piphez hasonlóan fájó szívvel áll annak a háznak a kapujában, ahová mindig vágyott bekerülni, s ami mégis mindig csak csalódást és fájdalmat okozott neki. Nick csak használja, nem birtokolja Feddenék londoni padlásszobáját, ez a padlásszoba ráadásul szimboli-kusan telített tér az angol irodalomban: Jane Eyre óta az elfojtás tereként értelmez-hető, mely a veszélyes családi tartalmak felszínre törésének fenyegetését hordozza magában. Nick farmakos-szerű helye a házban tehát felidézi a viktoriánus örült nő képét is, hisz csakúgy, mint akkoriban a hisztéria, a homoszexualitás is alapve-tően kontrollálhatatlan és szalonképtelen témának bizonyul a többségi elitársada-lom számára; a felépítmény olyasfajta belső mássága, anomáliája, melyet kénytele-tenek valami alacsonyabb rendű és patológizált objektumra vetíteni, ha már tökéle-tesen izolálni nem lehet. Catherine, Toby húga az egyetlen Fedden, aki legalább alkalomszerűen kimondja a kínos igazságot: „szegény öreg Nick, mindig te kapod a legrosszabb szobát” (341.), közli a franciaországi családi nyaraláson. Cath köze-lebb áll Nickhez, mint bárkihez a saját családjában, és bipoláris személyiségzavara – amit minden bizonnyal hisztériaként diagnosztizáltak volna száz évvel korábban – kifejezni látszik a családi tudattalant: Cath jólléte az ára a család képmutató extra-vaganciájának. Állapotának súlyossága ellenére a tüneteit újra és újra a szőnyeg alá söprik, ahogy a gyógyszer nevének sem képes Nicken kívül senki megjegyezni: következetesen Libriumnak hívják, Nick pedig rendre kijavítja Lithiumra. Ez a kol-lektív nyelvbotlás azt is sugallhatja, hogy tudat alatt szeretnék magukat megszaba-dítani Cath „örült” másságától, és talán épp ezért használják Nick jelenlétét arra, hogy jó bölcsészként, civilizált módon elfedje Cath irracionálisát, s így a család voltaképpen megfeledezhet a lány betegségéről. A feledés joga és képessége az elit luxusaként jelenik meg anyagi értelemben is: amikor kiderül, hogy Tobynak fogalma sincs arról, mégis mennyi ingatlana van Franciaországban, Nick „hirtelen rádöbrent, hogy a valódi gazdagság jele egyfajta hanyagság”¹⁸. Ez a gondolat vissz-

hangzik később keserűen a saját testi tőkájének, egészségének birtoklása kapcsán is, amennyiben Hans-Georg Gadamer olvasatában *egészségesnek lenni annyit tesz, mint képesnek lenni megfelekedezni önmagunkról*.¹⁹

A dekadens fogyasztás esztétikuma

Donna Haraway *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* című kötetében amellet érvel, hogy az immunrendszer nem csupán az AIDS-diskurzus mestertrópusa, hanem a késő 20. századi és a kora 21. századi biopolitikai dilemmák meghatározó metaforája is egyben. Haraway szerint az immunrendszer olyan „térképként” értelmezhető, mely a Saját és a Másik megkülönböztetésének és összetéveszthetőségének határmezsgyéjét rajzolja ki a nyugati biopolitikában.²⁰ John Protevi ezzel a gondolattal összhangban azt állítja, hogy az immunitás első-sorban a „kényszerítés testpolitikájának” kérdéskörét foglalja magában: „A kint már mindig bent van, a belsővel viszonyban állva, és a kettő cserefolyamatainak szabályozása az immunrendszer feladata”.²¹ Az immunrendszer mindezek következtében száműzi a Másságot a Saját margójára, ahogy Isabell Lorey fogalma, a biopolitikai immunizáció is sugallja: „a gonoszt először is diszkurzív értelemben a társadalmi margón kell pozicionálni.”²² Az immunitás fogalmának e kulturális olvasatai nyomán Nicknek az AIDS-szel és saját magával való kapcsolata is megragadható-nak tűnik, amennyiben a történet előrehaladtával egyre inkább elveszíti az irányítást saját határai felett, miközben az elit (mágt mentendő) fokozatosan erőszakos kirekesztése mellett dönt.

A regényben szerepel egy meglehetősen szürreális párbeszéd, amelyet Mr. és Mrs. Fedden folytat le Nickkel a ház konyhájában, és ez a beszélgetés tükrözi a brit felsőbb osztályok teljes mértékű értetlenségét a gender, a melegkérdés és az új betegség kapcsán egyaránt: „– Boy George férfi, igaz? – kérdezte Rachel [Mrs. Fedden]. – Igen, az, – felelte Nick, – Ellentétben George Eliottal – tette hozzá Rachel. – Jogos a kérdés! – szúrta közbe Gerald.” (100.) Ebben a rövid családi párbeszédben a homoszexualitás, a populáris kultúra, a művész társadalmi neme, valamint az angol irodalmi klasszikusok egyszerre merülnek fel a nemiség kontextusában, s ezzel kicsinyítő tükörként utalnak a regény számos kulturális regiszterére is, melyeket a regény a '80-as évek melegkultúrájának fikcionalizálása kapcsán játékba hoz. A szöveg egészen sokáig hallgat a járvány kérdéséről, eltekintve néhány alkalomszerű utalástól, mint például amikor az Öreg Pete-ről, Leo korábbi partneréről azt olvassuk, hogy „nincs jól”, sőt, maga Leo is úgy tűnik el az egyik fejezet végén, hogy semmilyen magyarázatot nem kapunk arra vonatkozóan, miért ért véget ez az egyébként érzelmi síkon is elmélyült kapcsolat. Voltaképpen Toby az első, aki nyíltan, bár metaforikusan beszél a betegségről: „Te jó Isten, ez rémes, ez a rohadt pestis!” (336.). Később aztán perifrastikusán „a pestis-izének” (470.) nevezi a kórt, miközben a meleg Wani maga is igen ítélezően nyilatkozik róla, és roppant angol módon még a betegség nevét sem hajlandó kimondani: „most már igazán semmi mentség rá, hogy valaki elkapja ezt a dolgot” (340.). A Fedden-házban egész egyszerűen tabutémának számít egy barát, szerető vagy akár rokon elvesztése az AIDS következtében, bár Nick többé-kevésbé előbújik, amikor többes szám első

személyben szól hozzá az AIDS-témához vacsora után: „igyekszünk vigyázni magunkra” (339.). Azonban a család mégis igen sajátságos módon tárgyalja meg egy közeli barátjuk halálát, s egészen a viktoriánus kort idéző gyarmati retorikáig regresszálnak, amennyiben a „nyomorékság” (invalidism) diskurzusát alkalmazzák gyászuk kifejezésére: „tavaly a Távols-Keleten elkapott valami elképesztő nyavaját” (334.). Az ironikus a homoszexualitás ilyesfajta abjekciója kapcsán persze részben az, hogy Oxbridge köztudottan „híres” homoszexuális szubkultúrájáról (a szerző szintén kiváló, *Más apától* című regénye részben erről is szól). Az a jelenet is ezt a kettőséget, képmutatást ugrasztja ki, mikor Nick Feddenéssel együtt meglátogatja a család egyik vidéki, agglégény nagybácsikáját hatalmas házában, aki nyilvánvalóan meleg, de erről természetesen senki nem beszél. Ez a kiruccanás ráadásul egybeesik a Notting Hill-karnevállal, ami egyfajta coming out lenne Nick számára, ő mégis az arisztokrata közeg emelkedettségét választja a karneváli groteszk szabadsága helyett. Londonban aztán egy meleg által látogatott strandon látjuk Wani társaságában, ahol egy idegen férfi összetéveszti őket valakivel, és közli a hírt, hogy „George”, mint afféle meleg Akárki-figura, meghalt. Még az igen privilegizált pozícióban lévő Wani sem üssza meg a leprásként való kezelést, amikor a kedvenc luxusétermében nyilvánvalóan érzékeltetik vele, hogy „a jelenléte nem tett többé jót az üzletnek” (431.). Nick is teljes mértékben tudatában van a járvány gazdasági dimenzióival: ahogy Wani megjegyzi, a piac mindig visszaugrik, „mindig felépül” (433.), a ’80-as évek elveszett nemzedékének tagjai azonban soha nem térnek már vissza (itt ismét kísérteties a párhuzam a *Más apától* című regénynek az I. világháború társadalmi veszteségeit bemutató szálával). Leo tanulatlan édesanyja ugyanakkor a naiv keresztény hitet testesíti meg a történetben, s arra sem képes, hogy fia szexuális identitását elfogadja, nem hogy a betegségét, ám az ő tudatlansága nem sznobériából, hanem intellektuális és anyagi nélkülözéséből fakad. Nicknek később nosztalgikus flashbackje támad, mikor egy háttal álló sovány fekete férfi egy pubban Leóra emlékezteti, de rá kell döbennie, hogy valóban Leo az, akit immár idegenné tett számára az AIDS, és úgy tesz, mintha nem ismerné meg. Amikor pár hónappal később váratlanul meglátogatja Leo leszbikus húga és annak partnere, hogy értesítsék Leo haláláról, a lány szarkasztikusan megjegyzi, hogy „na, hát legalább így már az oltár elé került” (408.), hisz hithű katolikus anyjuk mindig is erre vágyott, akinek a szobájában Holman Hunt *A halál árnyéka* című híres festményének egy reprodukciója függ a falon. Nick senkivel sem tud beszélni Leo haláláról, még Cath-tel sem, aki elvileg a legközelebbi barátja a házban, mert valahogy „sosem jött el a megfelelő a pillanat, sosem a megfelelő héten akarta szóba hozni ezt a valójában nagyon nem megfelelő halált” (414.).

A regény végén aztán Feddenék mind Nicket vádolják a Gerald körüli botrányért, kivéve Cath-et, akitől el sem köszön: bár egyedül a lány nem vesz rész Nick kiűzetésében az egyet nem értés sérült és elhallgattatott hangjaként. Noha Cath osztja meg a sajtóval a családi szennyest, beleértve Nick magánéletét is, nem Nicket akarja ezzel büntetni, hanem a saját családja élethazugságát kívánja leleplezni. Csakhogy az örült nő és az AIDS-es meleg férfi alakjai végső soron nem képesek fölforgatni a társadalmi, a politikai, a családi és a házi rendet. Noha Nicket némileg feminizálja a heteronormatív Feddenék szemében a homoszexualitása, még

mindig alapvetően férfias, fehér, magasan kvalifikált és áthatolhatatlan egóhatárokkel rendelkező alakként jelenik meg a történet meleg szubkultúrájában. Mielőtt végképp kidobná Nicket a házból, Gerald Fedden mindazonáltal „tipikus homokos trükknek” (477.) nevezi Nick viselkedését, aki rádöbben, hogy a politikai számára „mi sem volt természetesebb, mint bűnbakká kinevezni a kezesbárányt” (481.), miközben az egész jelenetet úgy jellemzi, mint „ragályos örületet” (482.).²³ Miközben tehát a szegény, tanulatlan, fekete Leo és a dúsgazdag, Oxfordban végzett, arab Wani egyaránt meghalnak AIDS-ben, a fehér, középosztálybeli tudóspalánta, Nick látszólag immunis a betegségekre.

Nick másságának szexualitása és osztálypozíciója mellett a művészet a legmeghatározóbb kifejeződése: a szépség világa bizonyul számára menekülő útvonalnak a jelen megfosztottságából. *A szépség vonala* esztétizmusa tehát egyfajta intellektuális ellenpontként szolgál a járvánnyal szemben. Az AIDS-ben szenvedő művész alakja egyébként is egészen új alműfaját honosította meg a művészregénynek, s Nick esztéta-identitása ugyanúgy számos konnotációt hív elő, ahogy a tbc is, hiszen az AIDS következtében, „az éhező, tüdőbajos művész bohém sztereotípiája – mint a szintén tbc-s Kafka Éhezőművésze – helyettesítődött az AIDS-es művész képével”²⁴. Nick azonban hangsúlyozottan *nem* művész, nem költő, hanem „csak” esztéta, a művészet szerelmese: úgy tűnik, felemészti utópisztikus, elitista vágyai, miközben egyre több drogot fogyaszt, hogy fenntartsa a valóság idealizált verzióját, miközben a szépség világa sem fizikai, sem társadalmi szublimációt nem képes kínálni a számára. A kokain (amire egyébként a cím szintén metaforikusan utalhat) ráadásul az a hatását igen gyorsan elvesztítő elitdrog, amit hagyományosan bankkártyák vagy bankjegyek segítségével porcióznak ki és szippantanak fel, azaz ha valaki ennek a rabja lesz, az azt jelenti, hogy folyamatosan és kényszeresen fogyasztja a pénzt, mégpedig a pénz különböző szimbólumainak segítségével.

Mivel *A szépség vonala* a közelmúlt történelmi regénye is, ez az átesztétizált hang olvasható a thatcheri évek kettős erkölcsi mércéjének kritikájaként is. Nem meglepő, hogy a „szexuális adó”²⁵ metaforája szintén az AIDS egyik elterjedt képe lett, a promiszkuitás büntetése. Nick fogyasztási szokásai ebben az értelemben nevezhetők dekadensnek, amennyiben a dekadenciát a művész felsőbbrendű létállapotaként értelmezzük a közönséges módon egészséges világban, akit „a groteszk, a szexuálisan bizarr vagy a szörnyűsége jellemez, aki steril módon és ugyanakkor rendkívüli mértéken kifinomult, és a kultivált erotizmus világában él”²⁶. Ez az elgondolás teszi lehetővé, hogy az AIDS-et valóban a kor kórjaként értelmezzük, ahol Nick esztétizmusa és dekadenciája az elitizmus vírusával való megfertőzöttségének szimptomájaként jelenik meg már az AIDS felbukkanása előtt is. A regény elején Nick be is vallja: „Egyszerűen szeretem a szép dolgokat” (7.), és büszke a kiváló minőségű oxfordi diplomájára, miközben Henry James stílusáról írja doktori disszertációját. Beszédes, hogy épp James nyelvéről ír, nem a műveiben megjelenő erkölcsi vagy társadalmi, esetleg érzelmi kérdésekről, kizárólag a szépség tapasztalatának tetten érhetősége érdekli a nyelv metasztintjén. Nick mint az erkölcsi szempontból ambivalens esztétafigura szintén emlékeztet James életművének visszatérő alakjaira, akiknél a műalkotások gyűjtése vagy az élet kizárólagosan esztétikai szempontból való szemlélése tendenciaszerű jelenségek, és

az ilyen James-karakterek esetében ennek általában morális szempontból erőteljesen negatív kicsengése van (mint például Osmond az *Egy hölgy arcépe*-ben vagy Adam Verver az *Arany táliban*). Ő maga úgy magyarázza el Feddenéknek a címadó William Hogarth-fogalmat, hogy „[a]zt hiszem, a szépség vonala egyfajta éltető elv” (225.). Ennek megfelelően a regény legutolsó szava is a „szépség”, noha a cselekmény szintjén szinte semmi sem indokolja ezt a szóválasztást.

Nick gyakran érzi magát elidegenedetten, az elit világában kívülállónak, néha viszont épp oxfordi képzettsége nyomán felsőbbrendűnek is tartja magát náluk. Többször is vitatkoznak például Geraldal Richard Strauss zenéjéről, aki zeneszerzőként mindent megtestesít, amit Nick lenéz a művészetben: a szórakoztatás és a figyelem felkeltésének leplezetlen vágyát – éppenséggel azokat a vonásokat, melyek Nicknek a család életében való jelenlétét is fémjelzik. Nick azonban „lefelé” is ilyen sznob, ugyanúgy lenézi Leo populáris ízlését, aki rajong *A sebhelyesarcú* (*Scarface*) című filmért. A regény humora egyébként azokban a jelenetekben a leghatásosabb, amikor a kultúrörökség-filmekre irányul, hisz ez a roppant sikeres műfaj a thatcheri '80-as években született Angliában, és az erre történő utalások rendszerint szarkasztikusan helyezik el a szereplőket társadalmi és intellektuális értelemben egyaránt. Az egyik jelenetben, ahol az Ouradi-családdal szerepel együtt, Nick megjegyzi, hogy „jobban belegondolva, arra jutott, hogy az egész valószínűleg leginkább egy Merchant Ivory-film jelenetére hasonlított” (486.). E kulturális utalások iróniája azonban keserűvé is válik Nick számára, amikor a saját maga által nagy gonddal írott, Henry James egyik regényéből készült forgatókönyvét próbálja eladni amerikai filmproducereknek; és a következőképpen foglalja össze a cselekményt: „egy olyan szereplőről szól, aki jobban szereti a dolgokat az embereknél, és a végén persze semmije sem marad” (435.), az amerikaiak reakciója pedig mindegyre annyi, hogy a történet „elégé szívás”. Úgy tűnik, Nick számára az élet túlságosan is könnyen fordítódik le művészi mintázatokká, keretekké, díszletekké, tükrökké és színészekké; s csak úgy képes megtapasztalni a jelent, ha modernkori Lady of Shalott módjára az esztétikum tükrében veszi azt szemügyre. Összességében Nick esztétizmusa nem bizonyul sem hatékony pszichológiai eszképzimusznak, sem pozitívan értékelhető erkölcsi feloldásnak a lelkiismerete számára, hisz kreatív projektjei, úgy mint doktori értekezése, forgatókönyve és luxusmagazinja, az *Ogee*, amit Wanival közösen hoznak létre, mind csődöt mondanak. A magazin neve egyébként a szépség vonala kifejezés szinonimája az angol nyelvben, maga a lap pedig piacképes, könnyen fogyasztható formában testesíti meg Nick műveltségének és anyagi vágyainak keverékét. A kész, becsomagolt termék azonban eladatlan és fogyaszthatatlan marad Wani időnek előtte és hirtelen bekövetkező halála miatt, nem képes éltető elvvé válni.

Mikor Nick az utolsó oldalon elhagyja a Fedden-házat, saját jövője is a halál árnyékával terhelt jelenik meg a számára, amikor a soron következő HIV-tesztjére gondol, mely talán ezúttal pozitív lesz. Elképzeli, milyen lehet, ahogy oly sokan mások is megtudják az eredményeiket ezekben a napokban, és megtapasztalják azt a biografikus törést, amit a betegség híre jelent: „eljött az idő, és megtudták a hírt abban a szobában, ahol épp tartózkodtak, a megtervezett és tovább folytatódó napjuk egy pontján” (501.). Igen lényeges, hogy a regényben nem derül ki Nick

harmadik HIV-tesztjének eredménye, ehelyett a betegség és halál lehetősége miatti sebezhetősége ott lebeg az utolsó oldalakon. Távozásakor Nick legmeghatározóbb érzelve „egyfajta rettenet volt, amelyben rövid élete valamennyi szakaszából keveredtek érzelmek, a leválás, a honvágy, az irigység és az önsajnálát, de azt is érezte, hogy ez az önsajnálát valami módon egy nagyobb bánat része is” (uo.). Nick többször is idézi a regényben Henry James kifejezését, „a személyes hiány szélsőségeségét” (303.), s úgy tűnik, ez a hiánytapasztalat, a megfoghatatlan veszteség érzése leginkább valahová tartozni vágyása, egyéni és generációs hely-telensége fölötti gyászának jelölője.

JEGYZETEK

1. Margaret Thatcher megjegyzése Norman Fowler egészségügyi miniszter AIDS-megelőző kampánytervéhez 1986-ból. Nick Higham, *Thatcher fears over Aids awareness campaign revealed*, BBC News, 2015. december 30. <http://www.bbc.com/news/uk-35189921>
2. Az angol szinti-pop duó *It's a Sin* című dala az 1987-es *Actually* albumon jelent meg.
3. Roberto Esposito, *Immunitas. The Protection and Negation of Life*, ford. Zakiya Hanafi, Polity, Cambridge, 2002, 162.
4. John Aberth, *The Black Death. The Great Mortality of 1348-1350 – A Brief History with Documents*, Palgrave Macmillan, New York, 2005, 135.
5. Catherine Waldby, *AIDS and the Body Politic. Biomedicine and Sexual Difference*, Routledge, London, 1996, 19.
6. Susan Sontag, *Illness as a Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, Penguin, London, 1991, 153.
7. Melinda Cooper, *Life as Surplus. Biotechnology and Capitalism in the Neoliberal Era*, University of Washington Press, Seattle, 2008, 51.
8. Judith Butler, *Precarious Life. The Powers of Mourning and Aggression*, Verso, London, 2004, xiv.
9. Michel Foucault, *Beyond Structuralism and Hermeneutics*, szerk. Hubert L. Dreyfus, Paul Rabinov, Chicago University Press, Chicago, 1983, 139.
10. Sontag, *i. m.*, 109.
11. Jacques Derrida, *Dissemination*, ford. Barbara Johnson, The Athlone Press, London, 1981, 71.
12. *Uo.*, 117.
13. Jennifer Cooke, *Legacies of Plague in Literature, Theory and Film*, Palgrave Macmillan, London, 2009, 82.
14. Alan Hollinghurst, *The Line of Beauty*, Bloomsbury, London, 2004, 4. (A regényből származó minden idézet a saját fordításom a magyar kiadás egyetlen nyelvi színvonala miatt.)
15. Megvétózta például, hogy közpénzből finanszírozzák az AIDS-kutatást, mely életrajzírója szerint egyértelműen személyes viszolygásból fakadt: „A döntését soha nem indokolta meg nyilvánosan. Egyszerűen megtörtént” (John Street, *AIDS and Contemporary History*, szerk. Virginia Berridge, Philip Strong, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, 229.). A Thatchert követő miniszterelnökök aztán igyekeztek látványosan kiállni az AIDS ügye mellett, John Major például szinte azonnal kompenzációt ajánlott fel a megfertőződött hemofiliasoknak (*Uo.*, 235.). A korai '90-es évekre tehát az AIDS egyszerre vált mainstream és marginális jelenséggé az országban (Virginia Berridge, *Epidemics and Ideas. Essays on the Historical Perception of Pestilence*, szerk. Terence Ranger and Paul Slack, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, 8.).
16. Esposito, *i. m.*, 127.
17. Egy interjúban Hollinghurst így vallott a kensingtoni házak iráni lenyűgözöttségéről: „az egész ötlet összekapcsolódik a fejemben Kensington Park Gardens képével, hosszúkás, széles, fátlan utcáival. Amikor először Londonba költöztem és egy barátom Notting Hill-i lakásában laktam, gyakran sétáltam arra [...] akkoriban kissé lerobbantabb volt, eléggé más, mint a mai milliomos-negyed. Mégis, azon tőprengtem, vajon milyen életet élhetnek azokban a magas házakban (Myron Yeager, *The topography of gay identity: Alan Hollinghurst's The Line of Beauty*, CEA Critic, 75.3, 2013, 310.).
18. *Uo.*, 310.

19. Hans-Georg Gadamer, *The Enigma of Health*, ford. Jason Gaiger, Nicholas Walker, Stanford UP, Stanford, CA, 1996, 112.
20. Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1991, 204.
21. John Protevi, *Political Physics. Deleuze, Derrida and the Body Politic*, The Athlone Press, London, 2001, 107.
22. Isabell Lorey, *State of Insecurity. Government of the Precarious*, ford. Aileen Derieg, Verso, London, 2015, 43.
23. John Langone 1985-ös kutatása szerint a vírus a „sebezhető ánuszon” keresztül lép be a véráramba, míg ezzel ellentétben a „törékeny hügyecső”; illetve a „robosztus vagina” túlságosan ellenálló határvonalnak bizonyulnak a behatolni vágyó AIDS-vírus számára (Paula Treichler, *AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse. An Epidemic of Signification, Culture, Society and Sexuality: A Reader*, szerk. Richard Parker, Peter Aggleton, UCLA Press, Philadelphia, 1999, 360.). A betegség elnevezése szintén igen szimptomatikus módon zajlott, hisz eleinte nevezték WOGS-nak (the Wrath of God Syndrome) és GRID-nek (gay-related immunodeficiency) is, míg végül az AIDS elnevezés mellett döntöttek egy 1982-es washingtoni konferencián, mert az „elégé deskriptív, de nem pejoratív” (Uo., 366.).
24. Ernest B. Gilman, *Representing the Plague in Early Modern England*, szerk. Rebecca Totaro and Ernest B. Gilman, Routledge, New York, 2011, 6.
25. David Black, *The Plague Years. A Chronicle of AIDS, the Epidemic of Our Times*, Picador, London, 1985, 19.
26. Richard Gilman, *Decadence. The Strange Life of an Epithet*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1975, 86.

SMID RÓBERT

Az írásneurózis és a betegség enigmája Gerőcs Péter A betegség háza című regényében

Ha irodalom és betegség kapcsolatáról beszélünk a születő irodalomban, és a megszólalásmód felől kérdezzük a szövegeket, akkor csak a 2017-es megjelenésekből Peer Krisztián 42-jétől Muszka Sándor *Szégyenén* keresztül Németh Gábor Dávid *Banán és kutyájáig* nagyjából kirajzolható az íve azoknak a diszkurzív markereknek, amelyek meghatározzák a lehetséges artikulációs diszpozíciót a lírában: ezek a tehetetlenségből és a másikat túlélésből fakadó szégyenérzet, a hiány közvetíthetőségének ambivalenciái, valamint az emlékezés aktusának eredménye, vagyis hogy az emlékezés pontosan azt tudatosítja, nem lesz több emlék a másiktól, és vice versa, a másokban a beszélőről.¹ Többek közt az említett kötetek is ezzel a feszültséggel szembesítik a befogadót, hogy a megszólalás éppen elhordaná, lebontaná még a másik maradékát is, vagyis a hiány feloldásával telítene el mindent a gyász hangja, így viszont a gyász mint már rég célt tévesztett aktus – mert saját előretörését igen, az elbeszélni kívánt másikat azonban nem tudja kommunikálni – pótcselekvésnek mutatná magát.² Nem más történik tehát a versbeszédben

a betegség stádiumainak megragadásakor, mint hogy a *gyászbeszéd* az önnön kijelenthetőségének apóriájával szembesülve tulajdonképpen egy még kezelhető mederbe tereli magát azzal, hogy a veszteség okát kívülre transzponálja, és saját tónusát mintegy problémátlanul igyekszik hozzákötni e valójában már mindig belül lévő, és nála nem kevésbé öngerjesztő folyamathoz – a betegség (amely a végponti halállal együtt, illetve ez utóbbi felől értelmeződik) és a róla való beszéd ebben a chiazmusban érnek össze, a megszólalás figuratívén így mutatja fel relevanciáját a tárgyához képest.

Dolgozatom témája azonban a betegség-poetika ettől eltérő diskurzusát érinti, még hozzá azt az esetet, amikor magán a narráción keresztül artikulálódik a megszólaló saját betegsége; ez nem tematikusan állítódik elő, hanem a megszólalás aktusában, az elbeszélhetőségben szimptomatizálódik. Ezzel találkozunk Gerőcs Péternek az *A betegség háza* című regényében. Itt persze úgy tűnik, rögtön tettem implicite két megkülönböztetést is. Egyrészt mivel lírai művekről értekezve kapcsoltam át erre a másfajta betegség-diskurzusra, jogosan merülhet fel, hogy azokhoz a betegségről való beszédet, míg az epikához a betegségnek a beszéden keresztüli szimptomatizálását rendelném, holott ellenvetésként fel lehetne hozni Dumpf Endre figuráját Parti Nagy Lajosnál,³ vagy akár Tóth Kinga, illetve Horváth Veronika költészetét is. Másrészt, míg a felvezetőben említett köteteknél a betegség szomatikus folyamat, addig Gerőcs regényei azt egyértelműen pszichés jelenségnek mutatják. Ráadásul mintha ez a különbség annyiban is kijelölné a betegség értelmezésének lehetőségeit, hogy a tisztán fiziológiai kórtüneteknél a halál mint végpont határozza meg a megszólalói pozíciót,⁴ ezzel azt sugallva – amennyiben kontrasztba állítjuk Gerőcs poetikájával –, hogy a pszichés betegségekbe nem lehet belehalni.

(I.) Állításom, hogy a betegség Gerőcs regényében egyszerre szimptóma és olyan moduláció, amely az írás valamennyi aspektusára (mint fikcióba foglalt cselekvés, mint jelenet stb.) kiterjed, ezzel az írásneurózis olyan metatrópusát szolgáltatva, amely az előbb említett – a diegézist, a zánert vagy épp a betegség kodifikáltságát érintő – dichotómiákat le is építi a szövegben.

A *Győztesek köztársasága* című regényéről szóló kritikák rendre azt vetették Gerőcs szemére, hogy a tulajdonképpen tanúvallomásokból összeálló szöveg-egészben az egyes megnyilatkozók szövegei nem különülnek el kellőképp egymástól.⁵ Ez azért furcsa, mert az azt megelőző *A betegség házában* nagy bizonyossággal állítható, hogy ugyanaz a narrátor, Schwarz Barnabás beszél végig, csak két eltérő stádiumában. A két, első olvasásra elvágólagos beszédmód jól azonosítható: az egyik egy emlékezésnarratíva, a másik pedig egy kizárólag az aktuális érzéklek rögzítésére obszesszív módon koncentrált elbeszélés. Ha lineárisá simítjuk ki a történetszálakat, akkor gyakorlatilag azt követhetjük végig, ahogyan elhatalmasodik a főszereplő a betegsége, vagyis Barnabásnak a múlttal való – egyébként „egészséges” állapotában sem kevésbé intenzív – megrögzöttsége összekapcsolódik azzal a kényszerrel, hogy a világában felfedezett összefüggéseket a világ leírásával állítsa elő a bátyja házában (a tulajdonképpeni „betegség házában”), amikor már csak a jelen létezik számára, mert az emlékezetét elvesztette. Innen nézve

különösen furcsa, hogy bár a regény valamennyi kritikusa evidenciaként kezelte a betegség mentális természetét,⁶ a recepcióban nem találunk egyetlen olvasatot sem, amely ne az amnézia valamely formájának feleltetné meg azt, nem gondolva azonban a narcisztikus személyiségzavarra. A Barnabás két állapota közötti kapocs ugyanis pontosan abban fedezhető fel, hogy saját magát kívánja megírva megérteni, majd megírva előállítani; az önmagával való megrögzöttsége inkább azonosítható a betegség magjaként, semmint annak csak egy okozataként.

A főszereplő első stádiumának visszaemlékezésében az énközpontúság felől így kiemelt szerepet kap, hogy bármiről nyilatkozik meg, a gyűlölettel és arroganciával átitatott felsőbbrendűség átüt még az önkritikus megszólalásokon is. Három meghatározó ember létezik számára, akik valamennyire kiemelkednek a gyűlöletmasszából: a szerkesztőségi mentora, Lohász, akire felnéz, a bátyja, Endre, akivel rivalizál, és a legjobb barátja, Petya, aki képes őt befolyásolni.⁷ A múltidézés és az emlékezetvesztés oka egyaránt a baráthoz kötődik (bizonyos értelemben miatta akarja megérteni, hogyan jutott el idáig, és miatta veszi el az emlékezetét), a feljegyzések a testvérhez (ő viseli gondját), maga a kézirat pedig a mentorhoz (ő adja közre azt). Egy balatoni tivornya során saját bevallása szerint Barnabás meggyilkolt egy prostituáltat, ezzel az emlékekkel viszont nem volt képes együtt élni, ezért saját maga idézte elő eszméletvesztését. Azazhogy ezt elbizonytalanítja egy ennek ellentmondó feljegyzés az estéről: az első beszámolója szerint ugyanis semmi különös nem történt aznap este, csak az időt múlatta a nővel,⁸ később viszont részletekbe menően számol be a gyilkosságról (191–193.). A kérdést maga a szöveg fogalmazza meg ezzel kapcsolatban az olvasatomban kulcsmondattá váló feljegyzésben: „Csakugyan, elnézve a vallomást, vagy részleges önéletrást, vagy mi a szösz, még azt sem tudom biztosan mondani, hogy »így volt, és megírtam«, legfeljebb azt, hogy »így volt, mert megírtam.«” (220.) Mindenesetre az emlékező Barnabás szövege azzal zárul, hogy benzodiazepinre szén-monoxidot lélegez be: „Mielőtt becsukom a szemem, leteszem a tollat, és megkezdek egy új lapot” (241.). Ezzel a regény végén szereplő elhatározással egyben egy rekurzív hurok aktiválódik a beteg szöveg kezdetéhez visszakapcsolva, gyakorlatilag annak geneziseként szituálva magát, és lezárva a betegség előtörténetét, ami végső soron maga is az előtörténet megtalálásáról szóló múltidézés.

Meglepő módon ilyesfajta eltolással (ti. hogy az előtörténet maga már egy előtörténetkeresés) és inkonzisztenciával (egymásnak ellentmondó állításokkal) nem találkozni a beteg Barnabás szálán: legfeljebb ott jelentkezik hasonló bizonytalanság, hogy emlékezet híján nem érti, mit miért jegyzett le. A kényszerű – és egyben kényszeres – objektivitásra törekvés miatt transzparensabb és kevésbé ambiguus strukturáltságú szöveg születik a betegség stádiumában. Minden újabb nap a saját szoba leírásával kezdődik, az ágyról, a szekrényről és az íróasztalról szóló passzusok (43–47.) iteratív szerveződése ezért egyfelől valamifajta ismerősséget, a betegség házának otthonosságát kezdik árasztani, másfelől pedig egy zárt, rekurziókra építő rendszerre állnak össze. Utóbbinak egyik metafikciós tevékenysége lehet, ahogyan Barnabás ismétlődően átnézi az íróasztala fiókjait, majd amikor végzett, újakezdi a műveletsort. Előbbinél pedig árulkodó, hogy valahányszor elhagyja a saját, rögzítésre szoruló terét, képtelen az általa megszokott interakciókba lépni a

tárgyakkal, amelyeket annyira pontosan leír (157.), azazhogy egyszerre képes megragadni őket a maga számára, illetve önmagát megragadni bennük. E kétirányúság miatt is jelenhet meg a ház zártsága és Barnabás saját elméje az időbeliség (örök jelen) tekintetében egymás komplementereiként; a ház leírása egyben objektívizációja is saját magának – a tárgyakba disszeminálódás pedig a megszólaló részéről nem idegen a már említett Németh és Muszka poetikájától sem, amellyel azok a betegséget rögzítik.

Barnabás környezetének a leírását követi a reflexió magára az írásra/írásjelentetre: „Egy íróasztalnál ülök. Fekete talpas íróasztali lámpa van előttem. Nincs benne izzó. Előttem testes, vékonylapú, üres könyv. Ebbe írok. A szabad lapok legyezőszerűen nyiladoznak a tenyerem mellett. Ha szükséges, akár magammal is vihetem” (37.). Az abba vetett hit, hogy Barnabás minél többször készít feljegyzést ugyanarról, annál nagyobb az esélye, hogy az előbb vagy utóbb megragad emlékezetében, nem pusztán érvényesíti a notesz és a memória helyettesítési toposzát,⁹ de a rögzítés objektivitásának értelmét kiterjeszti arra is, hogy a feljegyzések annál objektívebbek, minél több tárgy szerepel bennük.¹⁰ Ez ugyanakkor azzal is jár, hogy a befogadásban mégiscsak megnyílik az út a ház lakóinak megismerésére, tehát Barnabásról és a bátyjáról is feltételezhetünk néhány dolgot. A ház berendezéseinek ismétlődő leírása nagypolgári miliőt tár elénk egy hatalmas teremmel, nagy kanapéval, dohányzóasztallal, és lelakottsága ellenére a fényűzés lehetőségével (37.) – visszamenőlegesen felfüggesztve a még egészséges Barnabás azon kijelentését, hogy kispolgári családból származik, és megmagyarázva azt a vallomását, hogy apja miért nem tudott élni azokkal a lehetőségekkel, amelyek adottak voltak a számára (43.). Szintén a leírásnak a már előbb említett értelemben vett objektivitása biztosítja azt a diegetikus képességet, hogy az olvasónak Barnabás magát be tudja mutatni: kinézetét a tükörben szemlélve tér ki a fizikai adottságaira, a korára és a jellemére is – ez utóbbit kötelességtudóként, kíváncsiként azonosítja a saját tekintete alapján (179.). A tárgyakra koncentráló feljegyzések így kétszeres öntükrözést hajtanak végre, azazhogy a mise-en-abyme-szerkezetet az objektivitás egy speciális értésmódja teszi lehetővé, egyszersmind biztosítva azt, hogy a szöveglágból kitörni képtelen Barnabás önleírással is tudjon szolgálni.

Az írásaktus fegyelmezettsége, az írásaktusra vonatkozó reflexiók szükségszerűen post factum léte és az egyértelmű írásmotiváció hiánya miatt a kétértelműség elkerülése¹¹ (ugyanakkor az olvasó oldalán az egzakt leírások alapján kibontakozó spekuláció, pl. a nagypolgári családra következtetés) megakasztja azt, hogy Barnabás saját maga számára különböző olvasatokat generáljon, sőt néha egyáltalán nem is generál olvasatot. Ilyen eset az például, amikor egész egyszerűen nem tudja értelmezni, hogy mi van a cetlin, mert nem tudja mihez kötni; ilyenkor teljes a szövegbe zárkózás (101.).

(II.) A főszereplő-elbeszélő betegsége a fentiek értelmében nem egyértelműen amnézia vagy memóriavesztés (vagyis nem ezért fordul el a múlttól az elbeszélés), és nem is egyszerű íráskényszer, hanem a kapcsolatteremtés színrevitelére való képtelenség az írás aktusában. Tehát Barnabást elsősorban az betegíti meg, hogy képtelen saját írásaktusát befoglalni a szövegébe. Az amerikai irodalmak-

ból lehetne példának hozni ugyanezen szimptomára Hubert Aquin *Next Episode* című regényét – amelynek a borítója szinte megegyezik Gerőcs könyvének a borítójával –, abban egy pszichiátriai osztályon fekvő narrátor nem tudván megbirkózni a helyzetével, a körülményeit egy detektívregény szüzséjévé formálja. De hasonló történik Paul Auster *Travels in the Scriptorium*ában is – abban a bezártságra szintén a világ szövegiesítésével reagál az elbeszélő. A betegség bizonytalansága (a legobjektívabbnak tartott, tehát legrészletesebbként intencionált [ön]-analízis ellenére is: beazonosíthatatlansága) ennél fogva egyrészt éppen az írásaktus által előállított, miközben egyáltalában már a betegség is annak produktuma. Ahogyan maga az írásaktus nem foglalható bele a narratívába (illetve egy újabb narratívaelőállítás eredményez, ami viszont újabb inkskripciót feltételez, ezzel végtelen szemiózist generálva), úgy a betegség is csak mint enigma és ellenállás íródhat be a diegézisbe. Másrészt pedig a betegség azzal a bizonytalansággal azonosítódik, amelyet a szöveg a betegség ambiguitásában tartása érdekében végrehajtott műveletei eredményeznek: ez *A betegség háza* esetében komplexitásban túlnó a lejegyző, a scriptor és az implicit szerző mentális kapacitásán. Tehát a szövegkomplexum menedzselése meghaladja a csökkent értelmi képességekkel bíró elbeszélő hatókörét, ezzel pedig szövegkomplexust okoz: ennyiben minden megfigyelés a rögzítettségében, és az ez által nyert összefüggésében mutatja fel performativitását; szüntelen gerjeszti az írásneurózist. Vagyis minden egyes újabb rögzítés egyúttal újabb szimptóma beírása is a szövegbe, miközben éppen az inkskripciónak a leírásban történő rögzíthetlensége bír azzal a formatív aktussal, hogy növeli az írás neurózisát. Sőt, Barnabás azt is leírja, ha valami épp akadályozza az írásban: „Azt mondja [ti. az elbeszélő testvére – S. R.], készen vagyunk. Hajoljak a csap fölé. Nem tudok írni.” (104.)

A hiány írásba foglalása a fikció belső viszonyainak olyan metaaktusává válik a „külső” referencia és a „belső” megírt valóság közötti határmezsgye felszámolásával, amely a szöveg kapcsán magukat evidensen adó különbségtételeket (pl. beteg és egészséges Barnabás, a betegség fizikai és mentális szimptomái, a jelenből megkonstruált múlt és a ténylegesen megtörtént események stb.) inkább egymásba átmenetként tünteti fel, így azok legalább annyira elválaszthatatlanok egymástól, mint a papír két oldala. Márpedig a „papírfalak” között élő Barnabás (39.) a ház minden berendezése mellett talál egy cetlit, újságkivágatot vagy noteszt, amely vagy megjegyzést fűz az adott tárgyhoz, vagy olyan üzenetet közvetít, melynek feladója nem egyértelműen beazonosítható, címzettsége viszont ehhez képest túlságosan is lehorgonyozottnak tűnik, valahányszor az elbeszélő saját magát gondolja az utasítások és információdarabok célpontjának. Ennek a kényszeres, jelölt nyomgenerálásnak alkotják a fonákját azok az asszociációs láncok, amelyeket a valós időben leíródo jegyzetekben bár lehetséges azonosítani, előállításukra és viszonyaikra viszont Barnabás semmifajta explicit reflexióval nem szolgál. Így az előbb idézett passzusban, ahol az elbeszélőnek a csap fölé kell hajolnia, a csobogó víztől való elfordulás miatt ugyanúgy fellép a „nem tudok írni” paronomáziájaként a „nem tudok inni” fiziológiai undora is, ahogy az sem véletlen, hogy pontosan akkor jegyzi meg Barnabás, hogy Klári „bogaramnak” szólítja, amikor elkap egy legyet (51.). Egy harmadik típusú asszociációs kapcsolat figyelhető meg abban

a jelenetben, amikor a főszereplő talál egy pipát az egyik fiókban: a redundancia („egy *fekete*, lecsavarható fedelű fémdoboz, apró *fekete* forgács beletömődve” [kiemelés tőlem – S. R.]) beírja a fordítást a között, hogy a dohány márkája Black Ambrosia, és hogy a fiókban található iratokon a Schwarz név szerepel (40.). E túlzottan jelölt, ugyanakkor explicitté mégsem tett viszony olyan pszichotikus konkrétságot feltételez a papírfalak között élő Barnabásnál, amely egészséges, múltbéli énjének digresszióival, absztrakcióival és „elkalandozásaival” (36.) merőben ellentétes, azonban a kettejük szólama mégsem nevezhető egyértelműen elvágólagosnak.¹²

A Barnabás két állapota közötti bizonyos fokú átjárást a hiányaktusok, a halogatás, a beszédet (és az írást) megakasztó, önkéntelen szomatikus folyamatok biztosítják. Ilyen például a köhögés, amely a szöveg első felében a gondolatritmusért felel, és szintén ezen keresztül kapcsolódik össze az a nyaraló, ahol Barnabás Petya köhögésére ébredtette előtt, és a bátyjának a háza, ahol annyira sokat köhög, hogy a MEGBETEGEDTEM feliratú cédulát is erre vonatkoztatja (87., 97–98.). A köhögés egy váratlan, aszemantikus aktus (59.), amely mégis értelemszervező narratív funkcióval bír, amikor a múltat és a jelent egymásra montírozza. Illetve azon feszültség miatt válhat szövegstrukturáló elemmé, mert bár megakasztja a beszédet vagy éppen a beszéd lejegyzését (az egész testet érintő rázkódás miatt), még több feljegyzést szül, hiszen ezt az önkéntelen aktust is mindig rögzíti Barnabás. A köhögés ugyanakkor a betegség enigmájához illeszkedve szintén nem egyértelműen kategorizálható rendellenesség: miközben Barnabás a tüdeje zihálásáról értekezik (97.), az is egyértelművé válik, hogy a folytonos köhögése valamifajta tikkelés, tehát ez az aktus nem egyértelműen fizikai vagy mentális tünet, hanem pszichoszomatikus betegség. A betegség ekképpen Barnabásnál egyszerre sűríti magába a dichotómiák felfüggeszhetetlenségével való szembesülést (pl. ha nem tud írni, ezt nem tudja valós időben leírni; a nyelvi viszonyok alkalmazhatatlanok az asszociációk terén a nyelven kívülinek feltételezett környezetére) és a differencializálásra való képesség (pl. jelen és múlt között, pszichés és fizikai stimulusok között) elvesztésének inszcenírozását. Az állapotok, idősíkok és terek közötti cezúrákat lényegében az új emlékek kitermeléséért felelő feljegyzések szüntetik meg, amelyek viszont egyszersmind cenzúrázzák a már bevésődött traumatikus benyomásokat is a múltból.

A sajátos paradoxon ugyanis a következő: az írás a neurózis elkerülése érdekében mint írasterápia éppen hogy előállítja a neurózist – az írás par excellence farmakon-logikája hüposztazálódik¹³ a betegség állapotaként. Vagyis a monománia alkotás azzal szerez örömet a lejegyzőnek, hogy repetitív, tehát működésbe lép az öröme az azzal párhuzamosan, hogy Barnabásnak minden sikeres írásaktussal egyre több tapasztalata lesz arról, miként működik a szöveg – azonban egyszersmind elzárja magát attól, hogy magához a rögzítéshez hozzáférjen, és megértse annak öngerjesztő hatását, ennyiben a homogén iterativitás öngerjesztése tovább működte a szövegkomplexust, elvágva őt az emlékezéstől, méghozzá az arra való emlékezéstől, hogy miért kezdte el leírni mindazt, amit leírt.¹⁴ Ez pregnáns különbséget mutat ahhoz képest, amikor valami nem kerül be az emlékiratba, viszont az ellipsis egyértelműen azonosítható; ilyen az a jelenet, amikor Barnabás

egy késsel néz farkasszemet, és a fényességét az élességével állítja analóg viszonyba, azonban az effajta szövegimmanens kapcsolatteremtésnek (lehet metonímia, de szinesztézia is) a szövegen kívüli igazolása már nem íródik be a szövegbe, csak később következtethetünk arra, hogy Barnabás tesztelte, igaza van-e, amikor arról olvasunk, hogy be van kötve a keze – tehát valószínűleg megvágta magát (44., 51.).¹⁵ Ahogy azt Sántha József a *Műútban* megjelent alapos olvasatában megállapítja ennek a jelenetnek a kapcsán is: „[a] dokumentálás sosem állhat össze történetté, viszont ön maga felismerhetőségének a példatáraként jó szolgálatot tehet, hiszen amíg a kívülről jövő információkat a legteljesebb bizalmatlansággal verifikálja, addig a füzetébe írottakat mint reflektálatlan énjének tényeit tudomásul veszi.”¹⁶

Hogy a betegség diskurzusa ennek következtében rendezettebb, strukturáltabb és egyértelműbb narratívaként mutatja fel magát, mint az egészséges emlékezésé, az a mentális betegség iránti empátiáról is tanúskodhat, egyúttal növelve a két állapot közötti különbség bizonytalanságát, hovatovább összekapcsolódik a normális állapot karikírozásával is. Ez utóbbi az *Árva képek* megjelenése után főleg érvényes megállapítás lehet, hiszen az analízis – és ennyiben az önanalízis – maga is neurotikus tünetként szerepel Gerőcsnél: ahogy Barnabás látszólag azért elemzi kényszeresen magát, hogy a traumát feldolgozza, és eljusson egy egészséges önképhez (ez a próbálkozás viszont éppen hogy megbetegíti), az *Árva képek* főszereplője, Tamás, a barátja és a nála jóval kevésbé művelt felesége kapcsolatának elemzését¹⁷ azért hajtja végre, hogy elkerülje a szembenézést saját sikertelen magánéletével – ez utóbbi esetben is visszahat azonban az analitikus szöveg a megnyilatkozóra, vagyis a terapeutikus gesztus autoaffektivitása a szándékolt hatás inverzét nyújtja; kérdéses legfeljebb az lehet, hogy előállítja-e a neurózist, vagy csak kommunikálja azt (megint annak problematikájába ütközünk, hogy „így volt, mert megírtam”, vagy „így volt, és megírtam”). Az mindenesetre bizonyos, hogy az önmegértés csak abban a formában valósul meg, hogy mind Barnabás, mind Tamás rádöbben saját pszichés betegségére a másokra irányuló, elemző eszmefuttatásoknak köszönhetően.

(III.) Gerőcs *Ítélet legyen!* című forgácsgyűjteménye – ahogy Németh Gábor értelmezte a regényírás közben születő kis szövegeket¹⁸ – mintha csak a mizantróp feljegyzéseinek folytatása lenne. Látszólag itt is a megszólalón túlra irányulnak a megállapítások, azonban velük mégsem képes túljutni a lejegyző önmagán. Ugyanis az olvasással ellentétben az írásra nem a szöveg készlet, hanem annak neurózisa, hogy egyrészt minden leírt szó menthetetlenül referencializálódik az olvasásban, másrészt ez a referencia sosem terjed ki a szövegalkotási mechanizmusok tökéletes közvetíthetőségére. A kötet alapvetően a külvilág felé tanúsított szemlélődő érdektelenség, az introspekció és a szorongás esztétikai kategóriái alapján képezi meg implicit szerzőjét, miközben a hétköznapióság szándékos és találó közhelyessége lenne hivatott feloldani az önanalízis fullasztó felülkerekedését. Ám a neurózis elkerülése érdekében alkalmazott írásterápia ismét csak performatív, előállító funkcióval bír a kötetben. Nem csoda, hogy Tóth-Czifra Júlia úgy jellemezte a kötet ívét, mint egy társbérletlet leírását az elbeszélő saját életében,¹⁹ Parászka Boróka pedig a szerző szereplőkeresésének folyamataként javasolta olvasni azt.²⁰

Azonban valahányszor a szöveg ítéletet alkot, az ítéletalkotás beszédmódját, adott esetben a sajátját sem hagyja érintetlenül, már csak a kritika választott artikulációs formája miatt sem. Csakhogy, ha végeredményben a diszkurzív elemek imitációja fordul kritikába, mely kritika ugyanakkor mind uralva, mind uralhatatlanul visszahat az egész kötet alapregiszterére és annak az egyébként alapvetően nem a klasszikus paródia beszédmódjára építő ítéletalkotásaira, akkor a kötet hangnemétől idegen, ámde általa mégiscsak előszeretettel mímelte nyelvi regiszterek afirmatív kiforgatása is megkérdőjeleződik. A túlretorizáltság okozta kétértelműség sem képes egyértelműen a paródia helyi értékén rögzülni. Az ítéletalkotás ugyanis abból a paradox műfaji és beszédhelyzetből ered, hogy az esszékötet akkor tud a leginkább szerzői esztétikaként és munkanaplóként működni – tehát felülkerekedni az írásneurózison –, amikor az ironia felé közelít az író ironiával, ekképpen pedig magát a kétértelműséget teszi kétértelművé: „Kitalálok érdekes narrációkat a hazugságról: absztrakcióból nem születik szöveg. Fordítva kell létrejönnie. Előbb kell a valóság partikularitásának kibomlania a maga egyediségében, utána ehhez fogja alakítani magát a szöveg.”²¹

Emiatt maradhat a megfigyelésről, az analízisről leválaszthatatlan az ítéletalkotás. A paródia így értett dinamikáját – melyet többek közt Balogh Gergő is azonosított például Karinthy kapcsán²² – magukra vevő elemzések azonban leginkább a kényszerességről tesznek tanúságot, vagyis kiderül, hogy az ítéletalkotás nem a megismerés szolgálatába állított, hanem az öninszenziroozást hajtja végre, amelyben a differencializálatlanság (itt: a parodizált és a paródia közötti szöveg között), akárcsak az *A betegség házában*, szintén az írásaktus modulatív teljesítményének biztosítója; leginkább akkor, amikor a szövegek bizonyos jelenségeket, személyeket, gondolkodásmódokat, beszédformákat neveznek egészségtelennek. Ekkor bukik ki ugyanis a neurózis önmagába zártsággént vagy körkörös, iteratív műveletekkel előállított homeosztázisként: a másik obszesszív értelmezésével (a fellevezetőben említett gyászbeszédmód ennek par excellence diskurzusa) egyszerre fedi el és leplezi le a megszólaló a saját betegségét, a betegségről beszéddel a betegségnek a beszédbeli szimptomatikusságát; nem a másik anamnézise artikulálódik így, sokkal inkább a saját patológiás körkép, és nem a mondanivalóban, hanem az aktusban, a megszólalás narcizmusában.

JEGYZETEK

1. Ahogy azt Bónus Tibor a *Betegség és irodalom* konferencia egyik plenáris előadásában megfogalmazta, ez annak az apóriája, hogy bár a test rögzül a halálban, magában a halál állapotában már nem lehetséges több inskripció.

2. L. ehhez Smid Róbert, „*inkább csak életprogramból gyűlölt*”. *A gyász mint normasértő identitásképzés Németh László regényében = Németh László helye a magyar művelődéstörténetben*, szerk. Balogh Csaba et al., MMA MMKI, Bp., 2019 [megjelenés előtt].

3. L. ehhez Balogh Gergő remek megfigyelését a *Létbüfé* kapcsán, hogy ha még az új komolyság referencializáló tendenciái felől olvassuk is Dumpf alakját, ennyiben pedig a betegségét megpróbáljuk konkretizálni, Parti Nagy költészetében Dumpf „elsősorban nem alakjának tematikus megjelenítéséhez kötődik, hanem a nyelv grammatikai és tropológiai működéséhez, ekként nem is korlátozódhat az előbbire.” Balogh Gergő, *Nyelvautomata. Parti Nagy Lajos: Létbüfé*, Alföld, 2018/12, 122.

4. Ebből a szempontból speciális eset Esterházy Péter *Hasnyálmirigynaplója*, hiszen ott az elbeszélői szöveget nem a biztos halál, hanem csak az ellene való vesztes küzdelem valószínűségének fenyegetése alapozza meg, az olvasói pozíció viszont nagyon is tisztában van a szomorú végkifejlettel.

5. L. ehhez a legmarkánsabb példát: Szendi Nóra, *Vesztesek rezervátuma. Geröcs Péter: Győztesek köztársasága*, KULTer.hu, 2016. június 19.

6. L. pl. Mészáros Csaba, *A romantikus új regény. Geröcs Péter: A betegség háza*, Prae.hu, 2014. március 26.; Pethő Anita, *Rendezett káosz*, Irodalmi Jelen, 2014. január 10.; Evellei Kata, *Utazás az egerlyukban. Geröcs Péter: A betegség háza*, Kalligram, 2014/3, <http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2014/XXIII.-evf.-2014.-marcius/Utazas-az-egerlyukban>; Páji Gréta, *A folytonosság biánya*, Új Nautilus, 2013. október 7.; Szalma Judit, *A papírfalon túl. Geröcs Péter: A betegség háza*, Híd, 2014/7, 103–107.

7. Egyébként ez a 3:1-es felállítás lassan tekinthető geröcsi leitmotivnak is, mert mind a *Győztesek köztársaságában*, mind pedig az *Árva képekben* visszatér a főnök–barát–(kvázi-)testvér-viszony. Hovatovább az az aszimmetrikus hasadás, amely Barnabás két állapotában – illetve a gyilkosság pillanatáról adott tanúságtételben, hogy akkor szinte egygyé vált Petyával – azonosítható, szintén megfigyelhető a főszereplőkhöz kapcsolódva valamilyen formában a későbbi regényekben.

8. Geröcs Péter, *A betegség háza. Egy mizantróp feljegyzései*, Kalligram, Budapest – Pozsony, 2013, 68–71. További oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

9. Vö. Szöllősi Barnabás, *Az új Péter. Geröcs Péter: A betegség háza*, Litera, 2013. december 13.

10. Az objektivitás effajta koncepciójához vö. Bruno Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford UP, Oxford, 2005, 89–91. Ez egyben arra való metafikciós gesztusként is olvasható, hogy az önanalízis alaposságát egy olyan, annak eredményeként megszülető körkép igazolja vissza, amely a legtöbb szimptomát lefedi.

11. Hiszen ha Barnabásnak nincs emlékezete a tetről, akkor nincs is mit elleplezni a hazugsággal, vagy elrejtene a kétértelműséggel, a bizonytalansággal. A rutinszerűen rendező, tudatos, lejegyző kéz így a biztos bizonytalanságot állítja elő tulajdonképpen.

12. Ellentétben azzal, ahogy Murza Tímea közelít a kérdéshez kritikájában: Murza Tímea, *Istent játszani. Geröcs Péter: A betegség háza*, Apokrif, 2014/1, 64.

13. Ez megfeleltethető a Bernard Stiegler-i értelemben vett harmadlagos retenciónak, vagyis egy olyan hiperememotikus helyzetnek, amikor a külső tárolás már effektíve nem tart igényt egy „belső” bevésődésre (Bernard Stiegler, *Taking Care of Youth and the Generations*, Stanford UP, Stanford [CA], 2010, 99.): a feljegyzések így nem a memória lenyomatainak utóhatásai, hanem tulajdonképpen már mindig a fonákjuk felől bevésőt történések. Ezek viszont nem externalizálódnak a papíron történő rögzítéskor, hanem ez utóbbi aktust követően internalizálja őket Barnabás („Amit nem írok le, az nem történik meg. Megtörténés. Meg kell történni a dolgokat, hogy legyen történetük.” [Geröcs, *i. m.*, 66.]).

14. Mivel a bevésődés fájdalmas, ezért azt el kell felejteni, ennyiben a feljegyzések a túllírással és a cezúra felszámolásával ténylegesen a cenzúra érdekében születnek, a primer retenció, a megélt szenzorikus tapasztalat kiiktatásának a vágyából és a felülírásának az érdekében. Ezért dolgozhat a Barnabás által létrehozott archívum is önmaga ellen (vö. Jacques Derrida, *Az archívum kínzó vágya* = Uő – Wolfgang Ernst, *Az archívum kínzó vágya/Archívumok morajlása*, Kijarat, Bp., 2008, 21.), hiszen annak az eleve a vésetek által megképzett hiány generálta vésetekkel akad dolga, nem pedig az amnézia miatt szükségszerűen jelenidejű stimulusok és megfigyelések rögzítését végzi el.

15. Geröcs, *i. m.*, 44. és 51. Vö. még Kelemen Emese, *Íróasztalba zárt emlékezet. Látvány és mne-motechnika Geröcs Péter A betegség háza című regényében*, Híd, 2016/5, 76.

16. Sántha József, *A bűntelen valóságos*, Műút, 44 (2014), 82.

17. Geröcs Péter, *Árva képek*, Kalligram, Bp., 2018, 16–23.

18. L. a kötet fűlszövegét: Uő, *Ítélet legyen!*, Kalligram, Bp., 2017.

19. Könyvbemutató 2017. december 1-jén az Írók Boltjában.

20. Beszélgetés a Marosvásárhelyi Rádióban 2018. február 5-én.

21. Uő., 32.

22. Balogh arra hívja fel a figyelmet, hogy Karinthy paródiái nem elsősorban azzal hoztak újat – és ezt előtte már Bónus is felvetette –, hogy azok a pastiche, a travesztia és a szatíra zsánereiből is építkeztek, hanem hogy „retorikailag is olvas[tlák] «áldozataikat»” (Balogh Gergő, *Karinthy nyelvet ölt. Nyelv, technika és felelősség Karinthy Frigyesnél*, FISz, Bp., 2018, 129 sk.). Vagyis ellentétben a bevett elméleti meghatározással (l. pl. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Methuen, New York – London, 1984, 15.), a paródia nem pusztán művészileg újrahaznosítja az eredeti szöveget, hanem gyakorlatilag saját maga afirmációját azon keresztül valósítja meg, hogy, önmagán megismételve őket, lehetővé teszi a parodisztikus gesztusok visszaolvashatóságát.

szemle

Trauma, retoricitás, katarzisz

TÓTH KRISZTINA: *FEHÉR FARKAS*

Tóth Krisztina *Fehér farkas* (2019) című könyve paratextuálisan is jelölten novellákat tartalmaz. A tárca jellegű szövegeket összegyűjtő *Párducpompa* (2017) után az író visszatért a hagyományosabb elbeszélőformához, kötetszinten utoljára a *Pillanatrágasztóban* (2014) láthattunk erre példát. A *Fehér farkas* 16 novellája is bizonyítja, hogy szerzője mára teljesen belakta epikus tereit, teremtett világát, így hát látásmódja, visszatérő témái (a társadalom peremén élők, a gyengék, elesettek vagy az élet kiszámíthatatlansága folytán bajba jutottak kiszolgáltatottsága, nyomora, betegsége; feldolgozatlan traumák, magánéleti krízisek) az életműben otthonosan mozgóknak számára abszolút ismerősek lehetnek. Recenziómban főképp arra szeretnék rámutatni, hogy a tematikus egyezések és a bejáratott előadásmód dacára milyen nyelvi-poétikai elmozdulások figyelhetők meg az új kötetben – elsődlegesen a *Párducpompa*hoz, másodlagosan Tóth Krisztina korábbi novellisztikájához képest.

Témák és elbeszéléstechnika vonatkozásában a *Fehér farkas* a régi recepteket kínálja. A mikrohatalommal való visszaélésekből adódó alávetettség (pl. *Huszonöt lépcső, Lufi, A fésű, a kréta meg a vonalzó, Verset állva*), az elesettség, betegség (pl. *A berlini járat, Szeparé, A könnyező tigris, Asszony a játszótéren*), a magánéleti, párkapcsolati válság (pl. *Tetőterasz, Inge nem válaszolt*) a *Párducpompa*nak is visszatérő motívuma volt. Ezek az új kötetben kiegészülnek a szexuális abúzus testi-lelki következményeinek számbavételével (*Borjú, A nő, aki nem törölte le az apját*), a meghökkentő perverziók, felkavaró kompenzációk, az eltitkolt homoszexualitás mintázataival (*Öltözz feketébe!, Fehér farkas, Hintá*), miközben a fizikális romlás, a szellemi fogyatékos, a betegség folyamánaképp beszűkült élettér illúziók nélküli pásztázása szintén megmarad (*A bal oldali szék, Sárga flakon*). A felsorolt szempontok egy-egy textusban közös halmazt alkotnak, példa lehet erre az állatkerti gondozók által többszörösen kihasznált, mentálisan visszamaradott, a kölykök cumiztatásáért testével fizető iskolakerülő lány esete (*Fehér farkas*); a szétoperált, aberrált festő készítette intim fotókkal megszarolt galériás nő története, pontosabban a pszichésen sérült emberek motivációi (*Öltözz feketébe!*); a gazdától teherbe esett retardált Dinának és szintén fogyatékos öccsének cselekedete, tudniillik az éheztetés hatására agyonütik és megsütik az újszülött borjút (*Borjú*). Ismerős lehet a narrátorok hangja is. Nyolc esetben E/1. személyű az elbeszélő, viszont a *Párducpompa* többnyire homodiegetikus narrációja helyébe kivétel nélkül az autodiegézis lép, a történetmondó ugyanis most nem szemtanú vagy holmi krónikás, hanem mindig központi szereplő, nemegyszer egyenesen a főhős. Mint pél-

dául a saját gyerekkora, emlékei után kutató nő, aki mániákusan keresi fel a 30 évvel korábbi otthonával megegyező alaprajzú lakásokat (*Tizenbét lakás*), vagy az albérlővel homoszexuális viszonyt folytató férjét in flagranti rajtakapó, hűledező feleség (*Hinta*). A nézőpont zömmel az elbeszélő-szereplőké, csak ritkán más a reflektorfigura. Csakhogy az autodiegézis ezúttal nélkülözi a 2017-es kötetben megfigyelhető önéletrajziságot, immár nyoma sincs semmiféle szerzői elbeszélőnek, sőt a narráló hang kétszer is férfi főszereplőé: kettejük közül az izgalmasabb megszólaló a csontvelődaganatát kezeltető fiatalember, aki a benveniste-i discours mintájára kórházi tapasztalatait felidézve egy vélt vagy valóságos hallgatót (önmagát?) megszólítva mesél, monologizál betegségéről, életkörülményeiről (*A bal oldali szék*); az elhagyott festőművész inkább csak lemondóan konstatálja helyzetét (*A tükör*). A többi szövegben heterodiegetikus a narráció, az E/3. személy viszont túlnyomórészt nem az auctor pozíciójából beszél, nem kommentál, többletudását gyakorlatilag hiába keressük, következetes az átélt beszédben vagy éppen pszichonarrációban (Cohn) megvalósuló karakterfokalizálás. Ugyanezen figurális narrációval találkozhattunk a *Párducpompa* lapjain, a nyelvhasználat sem változott azóta számottevően, maradt a hétköznapi, beszélt nyelv dominanciája, csak még tisztábban, még hitelesebben – eltűntek például a zavaró regisztertörő kifejezések, de lemondott az író a legfeltűnőbbben a *Pixel*ben alkalmazott extranarrativitásról (Genette), az elbeszéltség kínos hangsúlyozásáról is.

Feltűnő változás ellenben (a *Párducpompa*hoz viszonyítva mindenképp, de a korábbi kötetekhez mérten is), hogy a *Fehér farkas* egyetlen történetében sem bukkanunk számottevő humor, derű nyomára, legfeljebb egy-egy groteszk szituáció elemeként, mint a tolakodóan erőszakos, képtelenül aprólékos lakásmustrát végigkövető *Vevők*ben (s talán a *Hírhozó* esetenkénti fanyar iróniájában): „Nem, nem a csatorna rossz, térek végre észhez, csak a vécédeszka van lehungyozva. Az a helyzet, hogy mi mellé szoktunk csorgatni a kagylónak. Rendszeresen. Főleg a család férfi tagjai, és én nagyon ritkán takarítok. Nem érek rá. Néha bizony fél év is eltelik két felmosás között.” (*Vevők*, 17.) Még a meglehetősen komor világlátású *Pixel*ben sincs ennyi illúziótlan, reménytelenséget árasztó novella: veszteség veszteség hátán, pusztul ember és állat, csupa kihasználta, összetört alak. Pár jelenet pedig kimondottan drámai, gondolok itt a *Túlpart* kőművesének váratlan (és aztán sután lezárt) találkozására az édesapját anno emberi méltóságától megfosztó egykori szekussal, vagy a lábzsák látványára összeomló nőre, akinek erről az azóta már elhunyt, egykor sterilszobában fekvő halálos beteg kislánya jut eszébe (*Visszajönnek a gólyák*). Ám a fülszöveg ígérete ellenére [„a könyv katartikus történetei (...) a korábbi műveknél élesebben mutatják meg a hatalmi elnyomás törésvonalait, az alárendeltség, a kirekesztettség stigmáit, az erőszak állomásait.”] a címadó mű és részben a *Visszajönnek a gólyák* kivételével valahogy mégsem válnak igazán megrendítővé a kötet alkotásai. Van, ahol a sztori vékony (pl. *Lift*, *Vevők*, *Nyári gumi*, *Marokkói táská*, *A tükör*), máshol a kitalálható vagy az allegorikus, netán túlmagyarázott befejezés ront az összhatáson (pl. *Hírhozó*, *Visszajönnek a gólyák*, *Sárga flakon*), az erősebb szövegekben (pl. *Öltözz feketébe!*, *Borjú*, *A bal oldali szék*) pedig a szereplőre fókuszált elbeszélésmód ellenére sem sikerül maradéktalanul a figurák mélységét, a velük való azonosulás lehetőségét megteremteni. (Pe-

dig még minimális önsajnálathoz sem süppednek, melynek veszélye különösen a perszonális megszólalásokban leselkedhet íróra, olvasóra, de e novellák jó érzékel kerülik ki a csapdát.) Magam a *Fehér farkas* megindító sorsú diáklányát leszámítva igazán emlékezetes szereplőt nem találtam, miközben a *Párducpompában* többet is. Viszont a 2019-es kötet egyenletesebb színvonalú, mint az előző, az egyes novellák között már koránt sincs akkora színvonalbeli kilengés. A kissé kimódolt zárlatoktól [Vö. Baranyák Csaba: *A lét a tét. (Tóth Krisztina: Párducpompá)*, Alföld, 2018/1., 125.] ugyan még mindig nem sikerült teljesen megszabadulni, például a beteg kisgyerekének tragikus végzetére visszarávedő, előzőleg sokkot kapó nőnek áprilistról a gölyák jutnak eszébe (*Visszajönnek a gölyák*), az itt-ott funkciótlannak ellenben nyoma sincs, ez egyértelműen jelzi a poétikai eszköztár egyszerűsödését, ami jót tesz a szövegeknek.

Az újabb Tóth-novellák legfőbb pozitívumait azonban meglátásom szerint a retoricitás terén érdemes keresnünk. Ha megvizsgáljuk a korábbi köteteket (*Vonalkód, Hazaviszlek, jó? Pixel, Pillanatragasztó*) egy-egy jellegzetes elbeszélését [pl. *Vaktérkép (Életvonal)*; *Valentín*; 29. fejezet, *avagy az anyajegyek története, Megint büdös a víz*], akkor lehet olyan érzésünk, hogy a történetesség lendületét, a sztoriba belefeledkezés örömeit minduntalan megakasztják a költői mesterség prózától idegen technikái: a szó-és mondat szinten egyaránt megvalósuló ismétlések, a redundáns párhuzamosságok, tükrömotívumok, az arányaikban már funkciótlannak toposzok, sejtetések, ambiguitások halmozása. Csak hogy konkrét példákat említsék, a *Vaktérkép (Életvonal)* sűrű, kurziváltan is jelölt mondatisméltéseit („Miért nem válaszol?”; „Én ezt az egészet nem akarom.”; „Ehhez nem tudok hozzászólni.”; „Szedd össze magad.”; „milyen ország ez”; stb. stb.) a kontextusváltások sem mentik meg a modorosságtól (*Vonalkód*, Magvető, 2006, 21–30.); a *Valentín* című, kitalálható témájú tárcában *szív* alakú a szórólappal, a szendvicsembert *szívek* veszik körül, a plüsskutyája szájában és az elemes *angyal* ölében is *szív* van, *Bálint* (!) Antónia is szóba kerül, a szemé alá *könnycseppet* tetováltató lánynak udvarló fiú persze *ör-angyalnak* nevezi magát, az először küldeni szándékozott sms szintén *könnyezős*, a lányt egy rosszalló tekintetű nő és a lányhoz vonzódó fiú is bámulja a metron, a hidegség, melegség denotatív és konnotatív értelme egyaránt ki van játszva stb. (*Hazaviszlek, jó?*, Magvető, 2009, 36–41.); a *Megint büdös a víz* tobzódik a szexuális aktust és a pultos nő embertelen megjegyzését előrevetítő kétértelműségektől (pl. folyton az érett gyümölcsről esik szó), a nyilvánvaló szituációt ezen felül teljesen felesleges még a fa, a kert, a víz, a fény, a tisztaság és tisztátalanság toposzaival érzékeltetni. (*Pillanatragasztó*, Magvető, 2014, 84–88.) Ezek a szöveget terhelő retorikai eljárások a *Párducpompában* és a *Fehér farkasban* visszaszorultak, inkább csak a párhuzamosságok maradtak, s már azok sem annyira műviek, mint korábban: az öngyilkossá lett Dan lakásában ugyanúgy fekete minden, mint egykori barátjának, Dánielnek az öltözéke, s a Dániel által megszarolt nőnek is feketebe kellene öltöznie (*Öltözz feketébe!*); a horpadt oldalú állatkerti fehér farkas és az állatot kedvencének tekintő lány egyaránt furán viselkedik, a farkason kívül még a befőttesüvegben vonat alá rakott, rémületükben „megőszülő”, fekete színűket elvesztő macskák is fehérek, majd a sztori hallatán megdőbbszent lány is kipróbálja a vonat alá hasalást: „Az ötödik vonat után mind tiszta fehér lett, még a baj-

szuk is. Ötnél tovább soha egy se maradt fekete. Aztán elengedtük őket. De nem mentek el, csak forogtak egy helyben. Nem hiszem el. Most talátlad ki. De igen. De nem. [...] A lány liheg, az állat nem fordítja el a fejét. Szia, Fehér farkas. [...] A talpfák közt kinőtt a gaz, az ecetfa lombját még innen fektéből is látja. Személy. Hasra fordul, így már nem látni az ecetfát.” (*Fehér farkas*, 59.) A tehén ellésének természetes részletezése és a borjú agyonverése miatt büntudatot érző, hamarosan újszülöttnek életet adó pásztorlánnyal (és öccsével) történetek szintúgy egymásba vannak tükrözöttve: „A borjú szépen, lassan csúszik kifelé, egy-két rántás után kint hever a fűvön. [...] A tehén odalép, lerágja róla a burkot, és körbenyalogatja. Laca elvágja a köldökszínórt, bogot köt rá. [...] A gyerek fél évre rá megszületik. Dina nem tudja, mit kell csinálni, Laca vágja el a köldökszínórt, bogot köt. [...] Az a tehén, amelyik borjadzott, időnként lemarad a többitől, megtorpan. Laca szerint kizárt dolog, hogy emlékezzen, a tehénnek nincsen esze. Mindig olyan érzése támad, mintha valamit látna abban a hosszú pillás szemében. Hogy van az, hogy neked van, nekem meg nincs?” (*Borjú*, 63, 66.)

A *Párducpompa* testelméleti implikációit elemezve a fentebb hivatkozott kritikámban többek közt arról írtam, hogy Tóth Krisztina írói-költői pályáján köztudottan meghatározó jelentőséggel bír a test. A testrepresentációkat kutató szociálpszichológiai vizsgálatok megegyeznek abban, hogy a kirekesztésnek, az egyéni és csoportos diszkriminációnak egyik alapvető formája a primer, kifejezetten testi alapú elutasítás. E megközelítés a kristevai (dougles-i) abjekt-fogalomból indul ki. Leegyszerűsítve, a másik testétől, fizikai valójától undorodunk, és úgy véljük, annak szennyes, mocskos stb. testhatárai saját testképünket, áttételesen pedig kulturális homogenitásunkat fenyegetik. Bemutattam, hogy a kötetben szinte sorjáznak az abjekttestek: rokkantak, haldoklók, szellemi fogyatékkal élők, rosszul öltözött, igénytelen külsejű emberek. A *Fehér farkas* is rengeteg sérült, traumatizált abjekttestet jelenít meg, melyek a felszínükön éppúgy hordoznak szociális, orvosi üzeneteket, mint belül sérült identitásokat. Van itt halottra rászáradt hányadék (*A nő, aki...*), operációktól összekaszabolt felsőtest (*Öltözz feketébe!*), szemöldök fölött elvakart pattanás, furunkulus a nyakon (*Fehér farkas*), növésben megállt, fekete fogú, rongyos fiatalok (*Borjú*), kihullott hajú, kopaszon is fényképezett, leoperált mellű fotómodell (*A bal oldali szék*), bűdös lábú, elhízott, szőrös férj (*Hinta*), megcsalt, öregedő női test (*A tükör*) stb. Nagy különbség azonban, hogy az új kötetben a testre írt üzenetek alapján nem történik verbális stigmatizáció, kirekesztés. Az abjekttesteket vagy „csak” kihasználják, abuzálják, megcsalják (*Borjú*, *A tükör*), vagy eleve ők vannak/voltak hatalmi, elnyomó pozícióban: ők abuzálnak/tak, zsarolnak, használnak ki másokat, ők hűtlenkednek (*A nő, aki...*, *Öltözz feketébe!*, *Fehér farkas*, *Hinta*). Mivel sem a szereplők, sem az elbeszélők nem ítélik meg a történetekkel kapcsolatban, az olvasó privilégiuma lesz, hogy értékítéletet alkosson az így megmutatkozó világról. Ennek tér- és időkoordinátái mindkét kötetben (a *Párducpompa*-ban a tárca műfajából adódóan is) explicite jelöltek (Blaža Lujza tér, Széll Kálmán tér, Bosnyák tér, Örs vezér tere, Vág utca, BKK-bérletpénztár, Intercity, Balaton stb.; NAV, Duna, rakpart, Balaton-part, Pest, Érd, Nyugati pályaudvar, Budapest-tábla, Szív utca, Művész mozi stb.), azaz egyaránt a 2010-es évek élehetetlen Budapestje, Magyarországa tárul elénk. Jelentésszerű elmozdulásnak

vélem azonban, hogy a *Fehér farkas* szövegeiben mintha megszaporoedtak volna a szűk, szinte fullasztó mikroterek: liftek, apró panellakások, kórházi szoba, krematórium, állatkerti ketrec, a mindenkitől elzárkózó rejtélyes házaspár nyaralója, az egykori házastársak néptelen országút mellett járatott autója, kórházi fekvőszék, alagsori pincehelyiség, kiüresedett ház. A lélek nyomasztó belső terei ezek, a szereplőkre záródott lehangoló élet keretei. Ilyenkor szinte megáll az idő, előtérbe kerül a múltfeldolgozás, az emlékezés. „A konyhában szinte semmihez sem nyúltak az elmúlt harminc év alatt. [...] Ez a függöny akkoriban is itt volt már, azóta sem cserélték ki. [...] Hiába jártam előzőleg annyi helyen, ez a szoba valahogy ki-sebbernek tűnt, mint az emlékezetemben élő másik, levegőtlennek, szűknek és homályosabbnak. [...] Felpillantottam: a saját, gyerekkori lámpám volt, a csiszolt, kerék mintákkal. (*Tizenbét lakás*, 27–28.); „Ültek egymás mellett, járaták a motort, és bámulták csendben az egyre erősödő havazást, ahogyan évek óta soha, csak talán valamikor nagyon régen, egyszer, amikor még se gyerekük, se autójuk nem volt, és kuporogtak kabátban egy téli randin a hidegben, egy kölcsönkapott autóban.” (*Nyári gumi*, 78.)

Igaz ugyan, hogy az elbeszélők direktben nem értékelnek, a könyv teremtett szerzői tudata mégis problémás, ugyanis félreérthetetlen vulgárfeminizmusa nehezen védhető. A nemi viszonyok ábrázolása roppant egyoldalú, mindig csak a férfiak lépnek félre, tesznek erőszakot másokon, használják ki a nőket. A nők viktimológiai alanyként láttatása a *Pixel* kapcsán már elérte a kritika ingerküszöbét (Vö. Lengyel Imre Zsolt: *Éppen ez és nem más*, Műút, 2011/027., 48–49.), ilyen töménységű, ennyire tendenciózus megjelenésére azonban Tóth Krisztina pályáján véleményem szerint eddig nem volt példa.

Észrevételeimet mindazonáltal nem szeretném negatív felhanggal zárni, hisz a *Fehér farkas* összességében jó könyv. Ha ritkán is hoz vitán felül kiemelkedő színvonalat, erős szövegei nemigen okoznak csalódást. A beígért katarzisban ugyan ritkán részesít (pontosabban nem egészen úgy, ahogy a fülszöveg kilátásba helyezi), cserébe mellérendeléses szintaxisú, hosszan kibontott, lüktető mondatai nehezen feledhetők. Nemcsak azért hatásosak, mert az amúgy gyakran sűrítő, tömörítő mondatszöveget, főképp a feszült dialógusokat ellenpontozzák; önmagukért is helyt állnak, érzékletességükben szinte beégnak az olvasói tudatba. Pl. „A kavicsfeldolgozóban mind a három szortírozó működik, a nagyobb folyami kavicsokat a hátsó halomba gyűjtik, a kisebbek mennek gyöngykavicsnak, itt legelől meg csorog le a homok. Dübörögnek a láncok, nyikorog a fémcúszda, ő meg mozdulatlanul hallgatja a zakatolást. Mintha valaki egy óriási mikrofonnal kihangosította volna a szívverését, áll a halmon és érzi, ahogy egyenletes ritmusban, görögve érkeznek az újabb adagok: De nem. De nem. De nem. De nem. De nem.” (*Fehér farkas*, 60.) „A többi részlet egy alakmása, egy Anna nőrokonaiból, emlékéből és szomorúságából összegyűrt, megtört, rancos ismeretlené. Áll (*ti. Anna*) a villamosmegállóban a szélben, néz rám, de nem szól, néz, néz megátalkodottan, mint egy hosszú futásban megnémult és megöregedett hírhez.” (*Hírhezó*, 121.)

Telitalálat a sejtelmes, érzéki, zsigerekig ható borító, mely Pintér Tibor munkáját dicséri. Esztétikai élményt nyújt, akár a fentebb idézett szövegrészletek, melyek a „szomorúságon” kívül gondosan felépített adjekciós alakzatokból vannak „össze-

gyúrva”. Újra a retorikai vonatkozásoknál kötöttünk ki; ha valahol, akkor szerintem itt érdemes a beharangozott katarzist keresnünk. (*Magvető*)

BARANYÁK CSABA

A fajok eredete

MOSKÁT ANITA: *IRHA ÉS BŐR*

Az emberek állatokról alkotott képe nem oszlik el egyenletesen a kultúra minden szeletében. Az állatok képességeiről való téves gondolkodás (például hogy az állatok nem gondolkodnak) az emberi kultúra számos területén megfigyelhető, és olykor még azt is bizonygatni kell, hogy ez a kép csakis félrevezető lehet az evolúció bevonása nélkül. Ugyanakkor – fordítva a dolgon – az állati intelligenciával kapcsolatos kutatómunka eredményeinek ignorálásával nem alakítható ki releváns kép az emberi fajról. Darwin legfontosabb észrevételei közé tartozott, hogy az ember és az állatok közti eltérés nem szubsztanciális, hanem fokozati. Ennek ellenére az ember egyediségének mémje óriási karriert futott be a civilizáció történetében, és az emberi kultúra számos területén a mai napig tartja magát. Az állatok képességeire vonatkozó tudományos munkák azonban cáfolják ezt a kirekesztő logikát, ugyanakkor nem merülnek ki a szimpla antropotagadásban, hiszen az evolúció elmélete (ma már: ténye) nem támogatja a fekete-fehér megkülönböztetéseket.

Az emberi és az állati viselkedés kétosztatú rendszere, mely szerint az egyiket a tanulás, a másikat a biológia határozza meg, a kogníció figyelembe vételével átalakult. A tudás felhalmozása, a tanulás, vagyis a kognitív vívmányok számos állatban közösek, az egyes organizmusok viszont leszűkítik az információáramlást, olyan speciális képességeket sajátítanak el, melyekre szükségük van. Innen nézve minden élőlény ennek a speciális perspektívának (életkörülmény-rendszernek) a függvényében vizsgálendő. Eszerint minden kognitív kapacitás régebbi és elterjedtebb, mint hittük; az egyik fajról a másikra átvitt elvárások ugyanakkor értelmetlenek (ilyesmikre gondoljunk, hogy lám-lám, a majmok nem írnak szonetteket). A kognitív tulajdonságok fényében tehát az a döntő, hogy az egyes élőlények hogyan igazodnak el a saját világuk komplexitásában. Az ember egyik fontos képessége innen nézve abban ragadható meg, hogy az érzékelési küszöbén kívül is képes gondolkodni, ami összefügg a tervezéssel és a kooperációval. Ennek a képességnek azonban többféle változata van az állatvilágban, melyek ugyancsak speciális agy által támogatott információfeldolgozást tesznek lehetővé.

Ha az ezzel kapcsolatos részletek iránt érdeklődik valaki (mindenkinek kelle-
ne), akkor Frans de Waal *Elég okosak vagyunk, hogy megértsük, milyen okosak az állatok?* című könyve ajánlható a témához, melyben a szerző rendkívül sok megfigyelést kapcsol össze, fajok széles skáláját vonultatja fel, és ezek fényében veti fel az emberi tényező problémáját. Rávilágít többek között arra, hogy a tudat jövőbe vetítésének képessége (a tervezés) nem emberi privilégium, vagy arra is, hogy az empátia vagy a nyelv sem tekinthető szimpla humánkritériumnak. Az állatok több-

sége olyan nem verbális élőlény, amely gondolkodik, sőt, olyan tanulási műveletekre is képesek (fajon belüli tehetségüktől függően), melyekről azt tételeztük fel, hogy az elsajátításukhoz szükség van nyelvre. Ha ezeket a szempontokat figyelembe vesszük, világossá válik, hogy az emberről mértéket vevő állaspont az állatok egyediségének fényében minimum korrekcióra szorul. És akkor még az a kérdés is felvethető, hogy vajon milyen lehet az állatok által konstruált emberkép.

Az irodalomban találkozhattunk már olyan művekkel, melyek lehetővé teszik, hogy a fentieket valamilyen szinten végiggondoljuk, de az alábbiakban egy olyan friss regényről lesz szó, melyben erőteljesen koncentrálódnak és reflektálódnak a jelzett problémák. Pár hónappal ezelőtt látott napvilágot Moskát Anita *Irba és bőr* című alkotása, a szerző harmadik könyveként. A sorban a második, a *Horgonyhely* valószínűleg minden idők egyik legjelentősebb magyar nyelvű fantasy-műve. Már is megemlíteném, hogy a történeten végighúzódik egy olyan problémakör, mely a fantasy műfajtömbjén belül viszonylag szokatlan, a *Horgonyhely* világában ugyanis nemcsak helye van a tudománynak, de a mű egyes részei egyenesen a tudományos gondolkodásra reflektálnak. Az egyik szereplő, Vazil kutatásai a női test tanulmányozására irányulnak (miért csak az állapotos nők képesek a vándorlásra, míg mindenki más a horgonyhelyét csak minimális távolságra hagyhatja el?). A regényben a kiismerhetetlen világ törvényszerűségeinek kutatása összekapcsolódik a spekulációval, ugyanis többször arról értesülünk, hogy a tudomány feltétele a jó kérdés megtalálása, ezzel pedig (egyelőre) Vazil nem rendelkezik. (Ez egyben módosíthatja a regény genderolvasatát is, hiszen a nemek vizsgálata kudarcra van ítélve.)

A *Horgonyhely*ben ugyanakkor a tudományos kutatás eredménytelensége nem jelenti azt, hogy le kellene mondani róla, ahogy azt sem, hogy minden jelenség maradéktalanul megérthető. A regényvilág működése innen nézve a gondolkodás határaival szembeesíti a szereplőt és az olvasót is. Másrészt a *Horgonyhely* olyan szöveggé is olvasható, melynek anyagi rétegét néhány nyelvi elem egymáshoz való viszonya és átrendezése működteti. (Például az „anyaföld”, a „szülőföld” és a „röghöz kötöttség” kifejezések szó szerinti és figuratív játékára épülő jelölőhálózat.) Ez a megoldás valószínűleg kapcsolatba hozható a fantasy és szépirodalom között húzódozó – itt retorikailag is bevonható – „határsávval”, hiszen a nyelvi-irodalmi médium olyan kezeléséről van szó, amely talán kevésbé jellemző a fantasykre. Vagy éppen ez lehet az a pont, ahol a mű felforgatja a rendelkezésre álló képleteket, és áttöri a műfaji taxonómiát. Ahogy Vazil nem tudja beilleszteni a horgonyhely működését a kutatásaiba, úgy az olvasó folyamatosan kizökken a regényes cselekményszerűség biztosította kényelemből. A *Horgonyhely* tehát a hagyományos fantasy-olvasás megújításáról és az eredeti fantasy-világ komplexitásáról szóló alakzathálózat.

Ez a gondolkodásmód egyébként megfigyelhető volt már a szerző első regényében is, a *Bábel fiai* olyan műként olvasható, amely szintén ellenáll a zsánerszintű egyszerűsítésnek, ugyanakkor nem tekinthető valamely kanonikus anyag identikus megismétlésének vagy a szépirodalmi emlékezet és műfajrendszer kiszolgálójának sem. (A Bábelbe vezető kapukon átjutó figurák kapcsolatba kerülnek a bábeli toronnyal, a gigászi építmény funkciója ezzel azonnal meg is változik,

mivel kulturális kódként, illetve immanens elemként is működik a történetben.) Az áthatások és az átszivárgások (két világ, test és torony, többféle hagyomány és médium között) természetesen módosítják a bibliai elemek egy jelentős részét is, így a történet felfogható a különböző irodalmi referenciák közti ingázásként is, mely dinamika működésében játszik közvetítőszerepet a fantasztikum aktualizált változata. A nyelvek keveredésének és összezavarásának lehetősége innen nézve nem csak a történet készenlétnben tartott, hol felvillantott, hol eltüntetett alakzata, de annak a prózatechnológiának az allegóriája is, mely azzal képes szert tenni az innovációra, hogy ellehetetleníti a megkülönböztetéseket, hiszen maga is minden elemében szerves és szervesen megkettőződés egyszerre. Ennek fontos szerepe van a befogadásban, hiszen ha valaki a bibliai alapok felől közelít a regényhez, annak felfogatott változatát érzékeli, míg ha szimpla portál-fantasyként olvassa, akkor hiányolhatja a másik világ mágikus törvényszerűségeinek előtérbe állítását. A *Bábel fiai* tehát egy olyan kétirányú tájékozódás terméke, melynek lényege a kulturális mezők egymás felé történő megnyitása.

Talán fölösleges bizonygatni, hogy az ilyen színvonalas kezdés és folytatás azonnal megalapozta a harmadik regény iránti elvárásokat. A fenti két kontextus (ember/állat-kapcsolat, életmű) felhasználásával megközelíthető az *Irha és bőr*, míg természetesen egyedi vonásait is érdemes szem előtt tartanunk. A regény alapötlete egy olyan viszonyrendszer kialakítása és kiaknázása, melyben egy új intelligens létforma megjelenése játssza a kulcsszerepet. A történet kezdete előtt az állatok egy része bebábozódott, és olyan szubjektummá vált, mely megindult az emberré válás útján, de nem alakult át teljesen, így állati és emberi jellegzetességeket mutat egyszerre. A *fajzatok* ennek a kontaminációnak köszönhetően egyediek, definiálásuk számos kérdést vet fel, a történet során azonban több helyütt *kiméraként* nevezik meg őket. (Máris egy közbevetés. Léteznek ugyanis olyan lények, melyek egyszerre több rendszertani helyet tölthetnek be. A biológia és az orvostudomány – nagyon találóan – kimérának nevezi azokat a teremtményeket, melyek négy szülőtől származnak. [Csak emlékeztetésként: a kiméra a görög mitológia szerint egy százfejű óriás apa és egy kígyónő nászának eredménye: oroszlánfejű, kecsketestű, kígyófarkú, tűzokádó lény.] Olyan állatok ezek, melyek két embrió egyesülésével jönnek létre. A folyamat érdekessége, hogy az egyes embrióktól származó sejtek aránya kontrollálhatatlan. Vagyis a születendő szervezet valamely részében a sejtek aránya kiegyensúlyozott lehet, máshol viszont az egyik embriótól származó jelleg felülkerekedhet a másikon. Egyszerű példával élve: fekete egér embriójának és fehér egér embriójának egyesítése fekete-fehér foltos utódot eredményez [kb. olyan, mint egy sakktábla, de nem szimmetrikus, hanem esetleges elrendezésű]. Ebből is látható, hogy a kimérák tökéletesen egyediek, nem lehet befolyásolni, hogy az egyes embrióktól származó sejtek hova keverednek. A kiméra nem tévesztendő össze a hibriddel: például az öszvér egy kanca petesejtjének egy samár spermiumával való megtermékenyítésével jön létre. Az öszvérnek tehát két szülője van. A ló és a samár kimérája ezek embrióinak egyesítésével keletkezne, ami négy szülőt jelent. Míg a hibrid minden sejtjének a fele a kanca örökítő anyagát, a másik fele pedig a samár örökítő anyagát tartalmazza, addig a kiméra testét olyan sejtek alkotják, melyek vagy a samártól, vagy

a lótól származnak. A leghíresebb kiméra a geep, magyarul a juhkecs, amely juh és kecske embrióinak egyesítésével jött létre – az első példány 1984-ben.)

A történet főhősei tehát fajok vagy kimérák, állatokból átalakult humanoidok, egy új faj képviselői. (A megnevezésük végig következetes, talán egyetlen helyen szerepel „csirke” a „csirkefajzat” helyett.) A fenti okfejtéssel ellentétben viszont a műbeli kimérákat nem technológiai úton hozzák létre, hanem teremtik. A kérdés azonban arra irányul, hogy az ember–állat kettősség harmadik kategóriával történő hirtelen kiegészülése, a határok mesterséges mobilizálása milyen problémákat generál a jelen társadalmában (gettósítás, rasszizmus, intolerancia stb.), míg ez a szituáció nem feltétlenül valamilyen szakrális témahorizontra, hanem arra az előfeltevésre utal vissza, hogy minden állat potenciális ember. Ez persze szó szerinti értelemben csak részben igaz, metaforikusan értve viszont felnyitja azt az égető problémát, hogy az állatokat milyen jogok illetik meg. A szőszerintiséghez egy apró utalás: talán emlékszik az olvasó Beckett *A játszma vége* című krízisdramájának bolha-analógiájára, mely szintén csak metaforikusan működik, ugyanis az egyik faj felnőtt egyedéből nem lesz egy másik faj egyede (a bolha az evolúciós mintázatban teljesen más ágon helyezkedik el, mint az ember, tehát nem közvetlen ősről, ezért sem fejlődhet – hipotetikus értelemben – emberré). Moskát Anita regénye, felfüggesztve ezt a törvényt, és fellazítva ezzel az ember/állat-oppozíciót, éppen azzal indít, hogy ez a megváltozott biológiai-társadalmi tájkép számos vitát generál, melyek alapján éppen az válik kérdéssé, hogy fenntartható-e az uralkodó kép a földi élőlények identitásáról és kapcsolatrendszeréről.

Az *Irha és bőr* három főszereplőjére érdemes néhány mondat erejéig kitérni, mivel jelen esetben a kulturális idegenség tapasztalatára adott irodalmi válasz érzékelése messzemenő következtetésekkel járulhat hozzá a szereplői mintázatok funkciójának feltérképezéséhez is. Ugyanakkor érdemes szem előtt tartani azt is, hogy a szövegek olvasásban aktivált kulturális kódjai többnyire éppen azért kerülnek feszültségbe a stabilizálhatatlan nyelvi-retorikai elemekre irányuló irodalmi olvasással, mert a művek szereplőit a befogadó hajlamos a nyelvtől függetleníthető alakzatokként játékba hozni. Vagyis ez esetben nem pusztán a szereplők aktuális kilétéről érdemes beszélnünk, hanem jelszerűségük következményeiről is. Ha az állatok nem tökéletlen emberek, és az emberek nem tökéletesített állatok, akkor a fajok hova tartoznak? Úgy tudtuk, hogy az átmeneti lény csak bizonyos pozícióból tűnik átmenetinek (hiányzó láncszemek nincsenek), a fajok azonban felborítják ezt a törvényt is; minek tekinthetők hát egyáltalán?

A történetben kulcsszerepet játszó egyik figura August, a Nemzetközi Fajzatügyi Szervezet budapesti kampánymenedzsere, biológiai identitása szerint csigából teremtett fajzat, aki ránézésre vagy bioformáját tekintve megtévesztésig hasonlít egy emberre (mimikri). Önleplező médiaszereplése (coming outja) a cselekmény egyik gyújtópontja, másrészt emlékeinek felidézése alapján bepillanthatunk a teremtés első fázisába (erre majd visszatérünk). Felidéződik továbbá a fajváltás utáni időszak (az elbeszélés jelenéhez képest szintén a múlt), August és két „testvérének” szoros kapcsolata, továbbá az emberi társadalomban befutott karrierje is. Néhány jelenet arról is tudósít, hogy az asszisztensével, Veronikával folytatott szerelmi viszony a nemi leosztás tekintetében „szokatlan”, mivel a csigákra jellemző

tulajdonságok közül éppen a nemi szerv részleges megmaradása (illetve a mellbimbók hiánya) utal vissza a faji eredetre. A nemi szerepekre való reflexió lehetővé teszi ugyan a gender vagy queer szempontú olvasatot, de a regényben felvontatott identitáskínálat szempontjából nem feltétlenül kell a centrumba helyezni, vagy a többi szempont rovására érvényesíteni. A gender elemzés ugyanakkor képes lehet dinamizálni az olyan megközelítési útvonalakat is (például a biopolitika komponenseit vagy a mimikrit mint a határokat átíró stratégiát), melyek *együttese* alkotja a mű elméleti horizontjának komplexitását. August a fajzatok jogaiért küzdő, de magát inkább emberként definiáló, hibrid identitású alakja a regényvilágnak.

A másik kulcsfigura Kirill, az agancsos őzfajzat, aki bloggerként tevékenykedik, identitását, tudatát pedig nagyban befolyásolja a csordaszellem. Bloggerként oknyomozó tevékenységet folytat, a fajzatok történetét kutatja, majd erről szóló írásait közzéteszi az interneten. Kirill szövegeiből tizenhárom darab mininovella, illetve a történet háttérvilágát árnyaló dekonstruktív állatmese a regény bizonyos pontjain megtöri a cselekményt, az őzfajzat szubjektív nézőpontját érvényesíti. Ezek a frappáns „mesék” sajátos viszonyba lépnek a fabula hagyományával, nagyban hozzájárulnak ahhoz, hogy az olvasó kritikai álláspontra helyezkedhessen a sztereotípiák működésével kapcsolatban. A regény amúgy is kincsesbánya lehet a sztereotípiakutatással érintkező olvasásmód számára, a Kirill szállította anyag ugyanakkor az irodalmi kanonizációt is érinti, amennyiben parodisztikusan kezeli az állatmesék repertoárját. (Innen nézve feltétlenül rokonítható Szécsi Noémi *Finnugor vámpírjával*, melyben szintén ironikus az állatmesék szereplők általi kezelése.) Másfelől Kirill az agresszív hajlamaival küzdő szubjektum, akinek elméjét a csordatagokkal való kapcsolata is meghatározza, ennek a mechanizmusnak a literarizációja pedig elgondolhatóvá teszi a befogadó számára az állati tudat interperszonális működését. Ez a szál tehát az ösztön és a tudatosság (illetve az empátia) viszonyát belülről közelíti meg, ugyanakkor arra is utalhat, hogy Kirill nemcsak testi felépítésénél fogva kiméra, de az elméje is felfogható ennek neuronális párhuzamaként.

A harmadik kulcsszereplő Pilar, a naív borzfajzat (szkunkból lett metamorf ember), aki a személyiség, a kulturális kódok médiumoktól való függését reprezentálja, és akinek ténykedése az élet megrendezett jelenetsorokból álló konstrukcióját szemlélteti. „Apám egy őzfajzat, anyám a televízió” – hajtogatja Pilar, utalva ezzel Kirill mentőakciójára és gondoskodására, illetve a tévézéssel elsajátított kultúrára. Az utóbbi mindenekelőtt a szappanoperák lebutított világát jelenti, a *Mézédes szenvedély* című széria szerepkínálatának elsajátítását és idézését. Pilar sztárnak hiszi magát (részben az első gazdája, Ádám által készített házi videók hatására), és miután részt vesz August kampányának médiacirkuszában azzal szembesülve, hogy másféle médiaproduktummá vált, mint gondolta, öncsonkítást, karaktergyilkosságot hajt végre. Éppen azt a testrészét vágja le, a farkát, amely a szexepilje volt, illetve állati maradványként az egyediségét láthatóvá tette. A személyiség mediatizálása ugyanakkor ezzel sem áll le, Pilar a telefonjával rögzíti a produkciót. Az identitásképlet azonban itt is több irányba mutat, a médiaszeletekből összeálló alakzatrendszerben megjelenik egy ritka képesség, Pilar is képes teremteni. Ezzel a figura éppen azért válik érdekessé mások számára, mert alakíthatja a fajok közti kapcsolatokat, miközben a személyiség afelé nyílik fel, hogy a külső kontrollt fel-

váltja a kérdés: Pilar képes lesz-e saját maga uralni a teremtés folyamatát. Az önkép széttartó mozaikjaiból álló szubjektum fókuszba állítása a történetben mindvégig fenntartja a mediális megkülönböztetések és átfedések olvashatóságát, ami szintén hozzájárul a mű karakterterképének összetettségéhez.

A három szereplő (August, Kirill, Pilar) egymást keresztező útja olyan hálózatba illeszkedik, amely több ponton a „mi teszi az embert emberré?” kérdést veti fel. Ez a kérdés azonban nem önmagában áll (nem a pozitív/negatív hős, a jó oldal/rossz oldal kategóriába préselődik), nem szimpla spekuláció tárgya, hanem az új faj megjelenésével módosul: hol a határ állat és fajzat, fajzat és ember között? Van-e egyáltalán emberi specifikum? Az egyik koncepció szerint az egyetlen különbség a külső. A testi jelek tartománya a regényben igen hangsúlyos, ugyanis a testek egyedisége, az állati maradványok az átalakulás részlegességére vezethetők vissza. Ez egyben a szaporodás és a teremtés oppozícióját is tartalmazza, az atavisztikus tulajdonságokat az utóbbi még inkább felnagyítja. A külsőt érintő aszimmetria egyfelől csonkaság, másfelől az eredet jelölője; ugyanakkor az elme sem vonható ki ez alól, az eltérő közeg és az eltérő testi felépítés eltérő tudatokat hoz létre. Ugyanakkor a regény – és ez több szinten is megfigyelhető produktív eljárása Moskát Anita vállalkozásának – krízisbe is futtatja az adott logikát, a külső mint stabil különbség felszámolódik a mimikri jelenségével. A természettől elcsúszott utánzási képesség (például August esetében) cselekménybonyolító elemmé válik, a megtevesztés lehetővé teszi fajzat és ember felcserélését, azonosítását is. Látjuk tehát a kérdést az egyik oldalról, de látjuk a másiktól is. Emellett a tisztán külső jegyek alapján történő osztályozás akár tévútnak is bizonyulhat, hiszen ahány egyed, annyiféle változat lehetséges, a vizualitásra alapozott taxonómia pedig el-
lentmondhat a biológiának. A teremtés ilyen értelemben is zavar a rendszerben.

Egy másik koncepció szerint az ember kora lejárt, a kimérák az evolúció következő állomását képviselik. Az evolúció kifejezés használata itt persze képletes, hiszen a teremtés nincs tekintettel a darwini alapelvekre. A bebábozódott egyed ugrásszerű lépése az ember felé fordítva is elsülhet, az eredmény sok esetben szörnyetegként, teratómaként stb. értelmezhető, ahogy az emberek egy része valóban degeneráltnak tartja a fajzatokat. De az is előfordulhat, hogy a feltuningolt tanulási képességekkel rendelkező fajzatok túlszárnyalják az embert. A kérdés úgy is megfogalmazható, hogy mit tekintünk szabványnak. Egy vita során, amikor a szereplők beleütköznek ebbe a dilemmába, August így reagál: „Dániában mindenki egyforma jogot kapott. Az íreknél a papírokat például egy emberségi teszthez kötik, amely során felméri a szellemi képességeket. De ez felvet olyan etikai agályokat, hol húzzuk meg a határt...” Ez a megoldás eltekint ugyan az emberi test szabványától, viszont meghagyja humanista beidegződésként az állatok többségének kizárását, ezért August azt is felveti, hogy mivel bármelyik állat bármikor átváltozhat, ez a határ rendkívül képlékeny, ezért magát a szabványt kellene elvetni. A fajzatok többsége nem illik az emberi társadalom által kialakított és követett szabványokba, azért a kérdés akkor lenne megoldható, ha minden élőlény ugyanolyan jogokkal rendelkezne. A regényben – a gyakorlati lépések mellett – az is szempontként vetődik fel, hogy milyen egy csiga karrierje, mit jelent egy csótány etikája, vagy milyen következményekkel jár egy százlábú megölése. Mindez azért

fogalmazható meg így, mert fajzatként mindhárman olyan emberek, akik kiszöknek az antropocentrikus szabványosítás alól.

Az *Irha és bőr* nyelvi rétegében is tetten érhető néhány ide vonatkozó társítás. A fajzat és a kiméra kategória bevezetése az új szituációra csak az egyik fele a fogalmi alkalmazásnak, az utóbbiak az eredeti emberekre a *sapiens* szót használják. (Megjegyzendő, hogy a fajzatok nyelvi anomáliája továbbgondolható szegmense a regénynek, sőt akár a szöveg lingvisztikai dimenziójára is kiterjeszhető.) A történet elbeszélője azonosíthatatlannak tűnik, egy jelenetben azonban kétértelművé válik a narrációs helyzet. Amikor Kirill megpillantja a teremtőt, az elbeszélő az ő perspektívájából láttatja a Feketebárány (aki szintén fontos hajtómotorja a cselekménynek) szerzeményét: „Egy kórházi ágy állt előtte. Alig látta az alakot a műszerek és csövek szövedéke alatt: épp csak kidudorodott a takaró ott, ahol a személynek kellett feküdnie. Az életjeleket figyelő monitorok fénye úgy ölelte körül a nőt, akár a rózsablaokokon átsütő nap. Jobb talpa kilógott a paplan alól. Ott feküdt a teremtő, mindannyiunk anyja, és be se takarták rendesen.” A többes szám első személy megtartja Kirill nézőpontját, de úgy is olvasható, hogy az elbeszélő magát szituálja, vagyis fajzatként azonosítható. Ez a pont felboríthatja az értéksemlegeséget, ugyanis eddig a fajzatperspektívát Kirill képviselte a blogbejegyzéseivel, és hajlamosak voltunk úgy tekinteni az elbeszélőre (az auktoriális hangra), mint egy semleges sapiensre. Itt azonban ez az antropomorf olvasásalakzat kiegészül a másik nézőponttal, és lehetővé teszi a hozzáférési útvonalak közti oszcillációt.

Másrészt érdekes megoldás a regény nyelvi rétegében a teremtőre és a teremtésre vonatkozó hasonlatrendszer működtetése. A teremtőre vonatkozó szobrász-hasonlat szó szerinti utalásnak bizonyul, az első fajzatok létrehozójáról kiderül, hogy valóban egy Esther nevű dán szobrász, aki nem agyagból, hanem alantásnak tartott állatokból próbálja elkészíteni tökéletes szobrait, miközben sok nyersanyagot elhasznál az eljárás fejlesztése, begyakorlása közben. Az „embercsinálás” szörnyszerűsége alapján ez a képlet olyan kontextusba illeszthető, melyben a Pygmalion- és a Frankenstein-történetek átvezetnek a posztumán korba, a hibrid identitás terepére, de a fantasy-hagyomány felől is megközelíthető. A teremtés aktusára, a teremtőre utaló ajtóhasonlat (engedje a teremtő, hogy átáramoljon rajta valami, aminek ajtót nyit) viszont metaforaként funkcionál, melynek párhuzamai a popkultúrában gyakran fellelhetők. Ugyanakkor ez a tárgykor kapcsolatban van Moskát Anita előző két regényével is. Egyrészt a teremtőre megnyilvánulása a *Bábel fiaiban* a festészet és a gondolat, a *Horgonyhely* esetében az írás, az *Irha és bőrben* pedig a szobrászat környezetébe helyeződik; a teremtésbe való bepillantás pedig mindhárom regényben előfordul valamilyen formában (az elsőben a városra vetülő felső panoráma, a *Horgonyhelyben* a gumó szemszögéből bemutatott élet is említhető), háromféle változatban. Az utóbbiban pedig az egyik kísérőjelenség, az állatokból összeálló emberarc a nyelvi rétegek („bőr a bőrön, irha az irhán” vs. „bőr az irha helyére”) és a liminális lényként kialakítható szereplői-olvasói önkép egymást feltételező allegóriáiként is érthető. Eszerint az ember is sok állatból álló kiméra.

lógiai és jogi státuszát idegenek, androidok, MI-k stb. ingatják meg, vagyis inkább a technológiai sci-fikre és a biopunk alkotásokra jellemző látásmódról van szó. A fantasy közelítése ehhez a tartományhoz azt eredményezi, hogy a közvetített problémakör szempontjából a műfaji stabilitás másodlagos elvárás lehet csak. Eddigi három regénye alapján Moskát Anita pozíciója olyan térben helyezhető el, melyet Margaret Atwood és Ursula K. Le Guin egyes műveivel szokás szemléltetni, hiszen többek között ennek a két alkotónak köszönhető a spekulatív fikció mainstream felőli elismerése. A *Horgonyhely* esetében pedig a világépítés és a geopoétikai érdeklődés alapján releváns párhuzam lehet N. K. Jemisin munkássága is. (*Az ötödik évszak* és a *Horgonyhely* kábé egyszerre íródott, tehát nem közvetlen hatásról van szó, hanem némileg hasonló látásmódról, melyet például a fantasy és a tudomány összekapcsolása is indokol.) *Az Irba és bőr* – per pillanat – vitathatatlanul a legjelentősebb – korunkban játszódó – magyar biopolitikai fantasy. Ami azt a távlati kérdést veti fel, hogy meg kell vizsgálni másfelől, milyen pozíciót foglal el a magyar posztthumán irodalom (Bartók Imre, Nemes Z. Mária, Németh Zoltán, Tóth Kinga műveinek) heterogenitás-érzékeny kontextusában. Valószínűleg azzal a kulturális átrendeződéssel van tehát kapcsolatban, melyben az utóbbi években *embertelen jó* a felhozatal. (*Gabo*)

H. NAGY PÉTER

Zsiványok, maffiózók, bérgyilkosok

DEZSŐ ANDRÁS: *MAFFIÓZÓK MACKÓNADRÁGBAN. A MAGYAR SZERVEZETT BŰNÖZÉS REGÉNYES TÖRTÉNETE AZ 1970-ES ÉVEKTŐL NAPJAINKIG*

„A Szájmonról dossziét nyitó százados ekkor még nem tudta, ki ült aznap az asztal túloldalán. Merthogy a tengerentúlon Szájmont már nemcsak irodaszerekkel foglalkozó üzletemberként, hanem a Los Angeles-i magyar maffia vezetőjeként emlegették”. (19.) Dezső András, az *Index* bűnügyi témákkal már korábban is foglalkozó újságírója a maga nemében jelentős művet tett le az asztalra, amennyiben megírta a magyar szervezett bűnözés elmúlt négy évtizedének történetét. A *Maffiózók mackónadrágban* című könyvre a legjobb – s ebben az esetben reményeim szerint nem semmitmondó – jelző az, hogy *érdekes*. Az alvilágba „lemerülni” ugyanis korántsem szokványos, mert kimondottan nehéz: sem a hatóságok, sem maguk a bűnözők nem érdekeltek abban, hogy kilétük, viselt dolgaik, a nyomozások adatai, a rendőrség átejtésének különféle praktikái (a bűnözői „know-how”) csak úgy bárki számára hozzáférhetőek legyenek. A korábban más kötetben (*Legendavadászat*, 2006) társszerzőként közreműködő Dezső első önálló könyvében interjúkra, újságcikkekre és levéltári adatokra támaszkodva igyekszik teljes áttekintést adni a magyar szervezett bűnözés kezdeti lépéseiről, kibontakozásáról és mai (az elmúlt tíz év) állapotáról.

Van ebben a könyvben, pontosabban a benne leírt figurákban valami egészen zavarba ejtő. Az leginkább, hogy a bemutatott gazfickók, azok legalábbis, akik

megúszták a kilencvenes és kétezres évek brutális kivégzéseit, továbbra is köztünk élnek. Saját bevallása szerint a szerzőt is a velük való „találkozás” motiválta a könyv megírására: feltűnt neki, hogy a kecskeméti maffiaperben a vádlottak padján ülők között több idősebb ember is helyet foglal, akiknek a hetvenes évekbeli tevékenysége, mint később kiderült, a magyar szervezett bűnözés első lépéseinek tekinthető. Furcsa érzés belegondolni, hogy a több évtized távlatából áttekintett betöréseket, rablásokat és egyéb bűncselekményeket adott esetben éppolyan kocsmákban, éttermekben vitatták meg (legalábbis amit nyilvános helyen meg lehetett), amilyenekben alkalmasint maga az olvasó is megfordul(hatott). Aki annak idején egyszer-kétszer betért az Old Firenze nevű szórakozóhelyre vagy később a Lőrinc étterembe, nem feltétlenül sejtette, hogy az a magyar alvilág kedvelt törzshelye. A bűnözők leginkább a filmekben könnyen felismerhetőek, a valóságban nem mindig utal sok dolog arra, hogy éppen egy gazfickóval találkozunk. Ahogy egy korabeli, a kötetben idézett *Magyar Nemzet*-cikk fogalmaz: „A vádlottak padján ülő fiatal srácok szinte kivétel nélkül kellemes külsejűek. Van közöttük angolarcú, szőke, kisleányos, van elegáns, flanelöltönyös, belvárosi vagány”. (99.) Sosem tudhatjuk, hogy a mellettünk a fröccsét kortyolgató vagy ebédelő társaság nem egy betörést vagy egy leszámolást eszel-e ki éppen; nem csak a hősök, de a bűnözők, a tolvajok és a bérgyilkosok is köztünk élnek.

A könyvből a bűnözés történetén átszűrve az előbb fejlődő, majd hanyatló szocializmus képe is kiviláglik, akár csak a rendszerváltás utáni furcsa – egyszerre szabaddá váló és egyszerre a kommunista múlt által meghatározott, bizonytalansággal terhelt – kilencvenes évek, a továbbra is vad kétezres évek, valamint az elmúlt évtized Magyarországa. Az első két fejezet (*Hajnali batársértők, 1973–1983, Külvárosi éjjelek 1983–1990*) esetében a szocializmus mindennapjai mögötti rejtett, „második” valóság kirajzolódása rendkívül izgalmas, vagyis az, hogy hogyan épül fel és válik egyre profibbá a szervezett bűnözés, vagy hogy – a rendszer által félig-meddig engedve, de mégiscsak nem egészen tisztességes módon – hogyan alakul ki egy újjgazdag réteg (az ún. gebinesek), akik a nehezen megszerezhető szocialista autók korszakában is már nyugati kocsikkal járnak, és akiket más okból, de egyszerre figyel a hatalom és figyelnek a bűnözők is. A kilencvenes évek elbeszélése pedig már csak azért is izgalmas, mert a rendszerváltásról és az azt követő időszakról általában politikatörténeti vagy ideológiai kontextusban szokás beszélni: az elmúlt harminc évről szóló diskurzust a politikai pártokra, újra feltűnő eszmékre, a közjogi rendszerre, a szabad sajtóra stb. vonatkozó érvvezetések uralják elsősorban. A bűnözés azonban kevésbé jelenik meg az évtized történetének elbeszéléseiben, noha a leszámolások és robbantásos merényletek nyilvánvalóan nem hagyták érintetlenül a politikát sem. Ebben az értelemben Dezső András könyve egyfajta alternatív társadalomtörténetként is interpretálható (feltéve, hogy ez a gesztus nem értékeli túl a könyv jelentőségét): kik voltak, akik megtettesítették a „bűnügyi-bűnözői kontinuitást” a szocialista rendszer összeomlása után is, és mit csináltak a kilencvenes és kétezres években? A kötet úgy ad választ ezekre a kérdésekre, hogy elolvasása után azt érezhetjük, *egy bizonyos szempontból* jobban érthetjük azt az országot, amelyben élünk, de legalábbis úgy tekinthetünk rá, ahogyan korábban nem.

Alcíme szerint a *Maffiózók mackónadrágban* a szervezett bűnözés regényes történetét kívánja nyújtani, a „regényes” itt azonban korántsem magától értetődő. Érthető egyfelől úgy is, mint ami az események és a szereplők kalandosságára utal, és bizonyára nem egészen idegen a kötet retorizáltságától, hogy kvázi kalandhősökként vigye színre a magyar szervezett bűnözés figuráit, még ha itt hangsúlyozottan antihősökről van is szó, és nem pozitív figurákról. Másfelől úgy is érthető, mint ami az oknyomozó újságírás, a tényirodalom és a regény mint fikciós műfaj határán mozog. Ez azonban csak korlátozottan jellemző a kötetre: vagy szó szerinti idézeteket olvasunk, vagy a hozzáférhető dokumentumokból rekonstruált párbeszédet. „Mindenképpen el akartam kerülni, hogy ezt az amúgy is mítoszokkal, legendákkal övezett világot még több legendával, esetleg összeesküvés-elmélettel gazdagítsam.” (388.) A kötet felépítése ugyanakkor valóban a regényesség érzetét erősítheti, amennyiben minden fejezet elején kapunk egy összefoglalást arról, hogy kik a fejezet *főbb szereplői* és egy-egy, az adott részre jellemző idézet kiemelésével arról is értesülünk, hogy nagyjából mit olvashatunk a következő lapokon. Az olyan megfogalmazások pedig, mint az „[el]bben a részben találkozhatunk...” (111.) ezzel és azzal a bűnözővel, egyfajta sorozatjellegű kölcsönöznek a kötetnek, miközben minden fejezet megmarad a tényirodalom és az oknyomozó újságírás határain belül.

Ugyanakkor például az, hogy a kilencvenes évek gyilkosságait, robbantásait kik és milyen indítékok alapján követték el, részben csak a kötet végén derül ki. Ez ennyiben szintúgy a regényesség érzetét erősítheti: a kötet felépítésére jellemző, hogy a mozaikok folyamatosan kapcsolódnak egymáshoz, korábban jelentéktelennek tűnő részletek és szereplők értékelődnek fel egy-egy későbbi fejezetben. Az olvasónak tehát résen kell lennie, de a könyv élvezeti értéke részben éppen a mozaikok folyamatos felépítésében is rejlik. Minden évtized külön fejezetként szerepel a kötetben, így azok az olvasók, akik nem akarják a hazai szervezett bűnözés geneziséét olvasni, hanem kimondottan egy-egy bűncselekményre kíváncsiak, a megfelelő fejezethez lapozva még így is egy nagyobb – minden esetben egy évtizedet átfogó – kontextusba ágyazva kaphatnak képet az adott eseményekről. Dezső könyvének információgazdasága azonban némiképp próbára is teheti az olvasót, nekem legalábbis időnként nehezemre esett fenntartani az érdeklődésem minden apró részlet iránt – részint éppen azért, mert nem tudtam, hogy az éppen feleslegesnek ítélt mondatokra később jó lesz visszaemlékezni.

A kötet címében szereplő „mackónadrág” arra utal, hogy a magyar szervezett bűnözés – a könyvben tárgyalt súlyos bűncselekmények ellenére is – azért nem összehasonlítható az amerikai, orosz vagy éppen az olasz maffia tevékenységével. Nekünk általában csak amolyan mackónadrágos bűnözők jutottak, szerencsénkre, persze. Kicsit ahhoz hasonló ez, mint az a bizonyos magyar narancs *A tanúban*: kicsit sárga, kicsit savanyú, de kétségkívül a miénk.

Ez a „mackónadrágosság” azonban becsapós: ahogyan haladunk előre az időben, egyre több valódi kemény bűnöző jelenik meg a lapokon, a piti betöréseket pedig felváltják a brutális gyilkosságok. A kemény legények egyike Markó, akit a korabeli rendőri akták nagyon veszélyes bűnözőként írtak le, s aki disszidálása után egy fejlődéssel meggyilkolta az amerikai magyar bűnözők alvezérét, Szendrő Öcsit, 1990-ben pedig egy tűzharc során veszítette életét, amikor halálos lövést

adott le egy Los Angeles-i rendőrre, de a rendőr fegyvere által maga is életét veszítette. (170.) Halála, noha közvetlen hatást az itthoni eseményekre nem gyakorolt, Dezső értelmezésében mégis szimbolikusan tekinthető: „Markó ugyanis már a hetvenes-nyolcvanas években megtestesítette mindazt az erőszakosságot, amely a kilencvenes évek magyar alvilágában természetes, mondhatni, mindennapi lett.” (172.) Ugyanígy az sem ígért sok jót, amikor a másik nehézfiú, Seres a Lőrinc étteremben egy szamurájkarddal bírt jobb belátásra egy késsel hadonászó arab vendéget. (121.) Markó azonban, amellett, hogy valódi alvilági figura volt, disszidálásáig egyszersmind az édesanyjával élt, igazi mama kedvence is volt; halála előtt is éppen az édesanyjával telefonált. Egy másik, nála sokkal veszélyesebb bűnöző volt Csontkező, akinek a nevéhez számos, meglehetősen kegyetlen gyilkosság is kötődött már egészen fiatal korától kezdve. (202–206.) Gúnynevét is kegyetlensége miatt kapta, s a halála is kegyetlen volt: egy maszkos férfi saját presszójában lőtte agyon a hírhedt bűnözőt.

A rendszerváltás után jelentek meg a külföldi, többnyire orosz, ukrán, albán, török, román stb. szervezett bűnözői csoportok is, amelyek a magyar alvilágnál lényegesen erőszakosabbak voltak. Az akkori időszak „olajozásának” a háttérében is leginkább az orosz maffia állt: „a rendszerváltás utáni olajozás valójában az oroszok üzlete volt. Ők találták ki, nélkülük nem valósulhatott volna meg, és ők kerestek hozzá magyar partnereket, beleértve a hazai alvilág nagymenőit.” (229.) S míg a kötet által elmesélt történet kezdetekor a kábítószer meg sem jelent az országban, addig ma már nem csak, hogy jelen van, és komoly problémákat okoz, de a „magyar drogpiacon mára szinte teljes egészében a külföldi maffiacsoportok uralják: albánok, montenegróiak, szerbek, és a magyar bűnözők legfeljebb csak kiszolgálói a külföldi bünszervezeteknek”. (376.) Az Európában „valaha volt legbrutálisabb alvilági leszámolás” (279.) viszont éppen magyarok nevéhez fűződik: a felvidéki Dunaszerdahelyen, a települést irányítása alatt tartó Pápay Tibort és embereit a klán törzshelyének számító bárban géppisztolyosok mészárolták le különös kegyetlenséggel. A kilencvenes évek egyszersmind jelentős társadalmi feszültségek időszaka is: míg „az alvilág krémje – az olajbűnözés következtében – 1995 környékén százmilliókkal dobálózott naponta, az átlagkereset nem haladta meg a havi negyvenezer forintot”. (233.)

Nem kevés tanulsággal szolgál, ahogyan az alvilág emberei kihasználják a szocialista rendszer összeomlása utáni átmeneti időszakot. (Az ezt az évtizedet feldolgozó fejezet címe nem véletlenül *A káosz korában 1990–2000.*) A régi szabályok érvényüket veszítették, az újak még formálódnak, a titkosszolgálatok pedig a korábbi időszak beszerzése miatt „segítették” a bűnözőket: akiket beszerveztek, közelről láthatták, milyen módszerrel dolgoznak a hatóságok, információikat pedig továbbadták más, titkosszolgálati vagy rendőrségi kapcsolattal nem rendelkező kollégáiknak. A rendőrségnek nemigen volt olyan akciója, amiről ne tudtak volna már előre az alvilág szereplői. Ráadásul a korábbi évtizedben is bevált gyakorlat volt, hogy a beszerezett bűnözők az információkért cserébe egyfajta védettséget is élveztek: akiket beszerveztek, azokat nem volt szabad veszélyes bűnözőnek nyilvánítani. Ezt az eljárást nevezték akkoriban *priorizálásnak*. A '89–90 utáni bizonytalanságban pedig a korrump rendőrök száma is jócskán megugrott; egy ilyen időszak leginkább a bűnözőknek kedvez. A káoszhoz a rendőrség tehetetlensége is

kellett: egy meglehetősen leromlott infrastruktúrával és nem kevés bizonytalansággal bíró rendőrség állt szemben egy viszonylag jól felépített és felszerelt, a hatóságok praktikáit ismerő alvilággal szemben. Részint pedig a demokratikus átmenet biztosított lehetőséget például bordélyházak nyitására, ahogyan a kuplerájt működtető Vizó is érvelt az újságíróknak: „aki demokráciában és liberális piacgazdaságban gondolkodik, az adminisztratív úton nem tehet semmit ellene”. (178.) A bordélyt persze hamar bezárták, de az eset jól mutatja a bűnözők akkori magabiztosságát.

Olykor feltűnnek „becsületes” gazfickók is a könyvben, legalábbis időnként valamiféle bűnözői etika rajzolódik ki a történetekből. Ilyen az, amikor az egyik bűnöző az újabb csoportosulásokon az „erkölcs” és a tisztelet hiányát kéri számon. „Ma mindenki tróger és aljas. Amikor fiatal voltam, még voltak erkölcsök.” (7.) Vagy például amikor az egyik esetben (a nyolcvanas években) a betörők eltévesztették a házszaot, és egy olyan szegény házba törtek be, hogy inkább ők hagytak ott ötszáz forintot, minthogy elvittek volna bármit is. (114.) Ugyanide tartozik, hogy a bűnszervezetek tiszteletben tartották egymás hatókörét, és működésük során nem léptek át a „másik kerületébe”. A hamiskártyások pedig időnként kimonodtan bűnözőket kopasztottak meg, elnyerve tőlük a tisztességtelenül szerzett pénzt, autót és így tovább.

A kötetben természetesen szó esik a feltehetően valamennyi olvasó által többé-kevésbé ismert esetekről is, mint az Aranykéz utcai robbantás, a Fenyő-gyilkosság vagy éppen az olajszőkítések. Az olyan nevek pedig, mint Vizoviczki, Portik, Tasnádi vagy a szlovák bérgyilkos, Jozef Roháč szintű ismerősen cseng a bűnügyi újságírás cikkeit nem forgató olvasóknak is. Visszatérő, és nem is egészen cáfolt eleme az Aranykéz utcai robbantásnak, hogy abban a szlovák titkosszolgálat sem érintetlen. „Ma már ugyanis tudható, hogy a szlovák titkosszolgálat – Mečiar utasítására – egy *Omega* fedőnevű akció keretében destabilizálni akarta az akkor az Európai Unió felé törekvő Magyarországot, ezért erős a gyanú, hogy több budapesti robbantást is ennek az akciónak a keretében szerveztek meg.” (364.)

Az események sűrűsödése, a robbantások és leszámolások miatt a kötet legizgalmasabb részei az elmúlt három évtizedet feldolgozó fejezetek. Másként mondva: a géppisztolyos lövöldözések korában az előző évtizedek kasszaforrásai vagy autólopásai meglehetősen kistűlű bűncselekményeknek tűnnek. A kötet több, mint felét kitevő III., IV. és V. fejezet azért is lehet érdekesebb a megelőző kettőnél, mert ezekről az eseményekről számos olvasónak lehet valós tapasztalata is (kivált azoknak, akik akkor az egyes bűncselekményekkel érintett városokban, kerületekben éltek), s talán nem haszontalan tudni, hogy az annak idején elkövetett merényletek mögött kik és milyen motivációk álltak.

A kétezres évek első évtizedének második felében, majd 2010 után aztán számos olyan ügyet felgöngyölítettek, amelyek évtizedek óta megoldatlanok voltak, a bűnözők pedig vagy leszámoltak egymással, vagy kiöregedtek, vagy pedig börtönbe kerültek. „A magyar szervezett bűnözés mindenesetre abban a látványos formájában, ahogy az előző oldalakon megismerhettük, ma már nem létezik.” (384.) Reméljük, ez az állapot így is marad. (21. Század Kiadó)

A kultúra újrahaznosításáról

RAFAEL PINEDO: *PLOP*; FORD. IZSÓ ZITA

A katasztrófa, a blanchot-i értelemben véve, mindig a küszöbön áll, mégsem tudjuk időben elhelyezni. Kétféleképpen sem, teszem hozzá, hiszen egyrészt nem tudjuk pontosan, mikor fog bekövetkezni, ilyen módon lehetetlen felkészülni rá, másrészt ugyanúgy nem tudjuk elképzelni a jövőben, ahogy a jelenben sem. Számos olyan regényt és filmet említhetnénk a közelmúltból, amelyek különféle katasztrófák után helyezik el magukat, szintén a küszöbön, csak a másik oldalán, és szintén anélkül, hogy saját idejükbe beemelnék azokat. A posztapokaliptikus fikciók számára alapvető kérdés, hogyan képzelik el a hozzájuk viszonyítva múltbeli katasztrófákat, el tudják vagy el akarják-e helyezni, illetve hogy hogyan viszonyulnak ezekhez az apokaliptikus nullpontokhoz.

Rafael Pinedo *Plop* című regénye ebből a szempontból igen radikálisnak mondható. Az események utáni alaphelyzetben, ami nem jelenti nála a történetyszerűség teljes hátrahagyását vagy a regény jelen idejének végtelenítését, a múlthoz, a katasztrófa pillantáshoz való viszonyulás olyan minimumát valósítja meg, ami az emlékezés tagadásaként értelmezhető. A regény számára ugyanakkor ez komoly kihívást jelent, hiszen ezt a nem-emlékezést elvileg csupán olyan nyelven valósíthatná meg, amely nem mutat visszafelé, nem utal az apokalipszis megtörténetére, tehát az az előtti világra sem – ez viszont majdhogynem vagy akár teljesen lehetetlen. Ugyanazt kéne a regény világában tudnunk, mint a katasztrófa előtt, hogy az a küszöbön túl van, az elhelyezhetősége azonban ebben a nyelvi „utániségben” nem kerülhető meg olyan könnyedén, már csak azért sem, mert a narratíva saját ideje révén egyre távolodunk tőle. Ebben az emlékezést tagadó alaphelyzetben ugyanakkor, és ez nagy erénye Pinedo prózájának, mégsem a felejtés lehetetlensége vagy a traumatikus emlékek háttérbe szorítása lesz az alaptapasztalat – olyan, a regényt rétegenként átítató szenvtelenséggel szembesülünk itt, ami nem szerepel azon az egyenesen, amit ez a két végpont jelöl ki.

Ezt egyrészt az is elősegíti, hogy a főszereplő, aki arról a hangról kapta a nevét, ami akkor volt hallható, mikor születésekor a sárba pottyant, már ebbe az apokalipszis utáni világba született, a nevét viselő regény története pedig tulajdonképpen az ő gyerekkorát, szocializációját, vezetővé válását, majd bukását követi végig. Ez a társadalom azonban magán hordozza – és ami a nyelvet illeti, megkerülhetetlenül – a „rég” világ nyomait. Elég, ha a közösségen belüli csoportok elnevezésére utalunk, ezeket például a magyar fordítás a „brigád” szóval jelöli. Plop a nyelven keresztül nem a régi világgal találkozik ugyan, az olvasó azonban feltehetően igen. De a szocializáció folyamata és a társadalmi konstrukciók sajátosságai is ebben a kettősségben vannak jelen. A beavatás, a szexuális szokások és tabuk, a hierarchia itt is működik, csak másképpen. Az összehasonlítás innen nézve magától megtörténik, onnan nézve viszont teljességgel nélkülöz mindenféle alapot. A regény szenvtelensége így Plop világán belül kiteljesedhet, és csak itt-ott található olyan pontokat, ahol ez, kissé következetlenül, megtörik. Ebben a nagyon szikár,

egyszerű mondatokkal dolgozó, deklaratív nyelvi térben – ami könnyedén illeszkedik ehhez a funkcióira redukált kultúrához – minden túlon túl harsány, ami egy kicsit is nem tartozik oda. Ritkán előforduló apróságokra gondolok, a regény elején például egy hátravetett, egyetlen szóból és névelőből álló mondat rögtön drámai tónust kölcsönöz a szövegnek: „Mindegyik közösség olyan rendszert hozott létre, amelyet tudott. A túléléshez.” (11.) A szöveg egészétől elkülönülő, új bekezdésben szereplő, magukban álló egyszerű mondatok nem ritkák a szövegben, de ezek akkor működnek igazán jól, ha valamiképpen a formális kiemelés ellenére képesek megtartani azt a szenttlen, közlő funkciót, ami a regényt az elejétől a végéig meghatározza.

Ezt a nyers, deklaratív tónust erősíti a regény szerkezete is. Plop története rövidke, a regény posztapokaliptikus világának egy-egy jelenségét felmutató fejezetekbe rendeződik, amelyeket címszó jellegű témameghatározásai maximálisan körül is írnak, tartózkodva mindenféle kifejtő, értelmező, összefüggéseket kereső futamtól. A történet azonban nemcsak emiatt szorul mintegy a háttérbe, hanem a regény kerete révén is: ugyanabban a sáros gödörben kezdődik, ahol véget ér, Plopról pedig ezen a ponton csupán annyi mondható el, hogy „a sárban született, a sárban élt, a sárban halt meg” (179.). A regény utolsó szavaként szintén ez a jelentéstelen hangutánzó szó szerepel, ezzel a markáns gesztussal tulajdonképpen nem csak a karakter fejlődésének lehetősége törődik el, és nem csak a történet előre haladása kérdőjeleződik meg, de a kiemelések, a hangsúlyok hiánya miatt, a regény mániákus monotonitása révén a katasztrófa utáni világ viszonyítási pontokat nélkülöző állapotát jelöli ki értelmezési keretként.

A könyv hátsó borítóján a regényt bemutató szöveg első mondatában szerepel, teljes joggal, Cormac McCarthy neve. Számos szempontból szóba hozható lenne az amerikai szerző ikonikus regénye, ami pedig a katasztrófához való viszonyát illeti, egyszerre találunk hasonlóságokat és különbségeket. A katasztrófa okait és lefolyását illetően *Az út* ugyanúgy nem igazítja el olvasóját, ahogy a *Plop* sem, McCarthy regénye azonban ezer szállal kapcsolódik az azt megelőző időkhöz. Sokmindent említhetnék itt a kissé szerencsétlen zárlaton keresztül a bejárt terület térkép segítségével történő rekonstruálási kísérletén át a (persze csak az apa számára átélhető) kóla-nosztalgiaig, ami az apokaliptikus lenullázó, törlő funkcióját jóval radikálisabban érvényesítő Pinedo-regény nézőpontjából maximálisan idegen marad, a legjelentősebb különbség azonban talán a túlélést lehetővé tevő technikai eszközök tekintetében mutatkozik. *Az út* – ami az önfenntartás minimum-programját érvényesítő *Ploppal* ellentétben már irányultsága folytán is mindvégig magában foglal valamiféle reményt, vagy egy árnyalatnyival szerencsésebb végkifejletet – legemlékezetesebb képei olyan keveredések, ahol a katasztrófa előtt használatos mindennapi eszközök kerülnek más funkcióba, mint például a bevásárlókocsi vagy a születésnél alkalmazott mosogatókesztyű.

Pinedo regényében nincs ilyen értelemben átjárás a küszöb két oldala között. Ami az eszközöket illeti, inkább mintha előlről kezdődne a felfedezésük: az íjkészítés képessége ebben a világban komoly előnyt jelent, Plop csoportjában pedig, ahol a nyilat botként nevezik meg, egy kívülről érkező csoport (idegenségüket nevük is rögzíti: Furák) rögtön nagy megbecsülésnek örvendhet. Az általuk használt

fegyvert a narrátor „nyílpuskához hasonló eszközként” (66.) említi, egyszerre jelezve azt, hogy Plopék számára ismeretlen nyelvi és technikai eszközökről van itt szó, illetve azt is, hogy neki azonban némiképp ismerősek a régi világ jelenségei. A Furáktól tanulják meg a „család” és a „víz” szavak jelentését is, előbbi egy számukra ismeretlen és haszontalannak bizonyuló viszonyrendszert, utóbbi egy ihatatlan, gyors és kegyetlen halált okozó radioaktív tavat jelöl. Ha át is léphető az a bizonyos küszöb, az legfeljebb a narrátor mindkét világhoz hozzáférő nyelvhasználatán keresztül történik, olyan keveredés azonban nem történik, mint például Tatjana Tolsztaja *Macskányában* – ami tulajdonképpen a csernobili katasztrófa utáni emberiség alternatív története –, ahol inkább valamiféle nyelvromlás következik be az emlékezés deficitjének eredményeképpen, és nem az emlékezés lehetetlensége. Plop világában azonban ezek véletlenül és külső közvetítéssel bukkannak fel, a katasztrófa előtti nyelvi szórványok nem lelnek táptalajra, az a tudás pedig, amit egy véletlenül felfedezett konzervraktárban kóstolgatás közben, és közegében kivételes olvasási képességének hála magára szed, szintén nem terjed tovább, az ott talált elektronikai eszközökkel pedig ő maga sem tud mit kezdeni. A szeméthalmokban talált vas- és üvegdarabokat, amelyeket késként használnak, vagy a szövet- és műanyagfoszlányokat, amelyekből a ruhák készülnek, a legegyszerűbb módon hasznosítják újra, anélkül, hogy korábbi funkcióikról tudnának. Ez a nem-tudás az, ami *Az út* tárgyait érintő funkcióváltásoktól eltérően itt tulajdonképpen törli korábbi kultúrtechnikai szerepüket.

Ez a törölve felülíró újrahazsnosítás, illetve maga a túlélés szempontjából kizárólagos érvényű hasznosság elve pedig alapvető működési mechanizmusként van jelen Plop kultúrájában, egyszerre téve lehetetlenné a gyász és a szerelem diskurzusait. A halál itt önmagában hasznos, hiszen a holttestet meg lehet etetni az állatokkal, a közösség érdekében elkövetett és a szokásrend alapján elfogadott gyilkosságokat pedig éppen emiatt az „újrahazsnosítás” fogalommal jelölik. A halál körüli szertartások is ezek alapján épülnek fel, kegyetlen következetességgel. A holttest nyilvános boncolása után a vezetők harapnak a különböző belsőségekből, majd a test szétszotogtatása következik. Plopot megszidják, amiért anyja combcsontját választja – amiből szándékai ellenére végül nem készíti furulyát –, hiszen a fogakkal sokkal jobban járt volna; a feleslegesnek bizonyuló emlékezés funkciója nem, csak a testrészt hasznossá tétele számít, a tárggyá tett, mindenféle szimbolikuságtól és jelentéstől megfosztott test múltbeli referenciáitól megfosztva kerül át a jelenbe. Semmiféle viszony nem áll fent a múlttal, nincs gyász, nincs emlékezés, nincs nosztalgia. A katasztrófa mint nullpont a jelenben is érvényesíti törli funkcióját.

A használat fogalma pedig a halál mellett a szerelmet is felülírja, a szexuális együttlétek megnevezése is ez által történik, mindenféle érzelmi töltetől mentesen, testi szükségletként van jelen, és ezen szükségletek rendjébe illeszkedik csupán. Ezt a rendet egy igen erős tabu határozza meg, ami a nyitott száj és a nyelv látványát és érintését tiltja. A szexuális aktus viszont nem tabu tárgya. Nem a testi funkciók és tabuk teljes megfordításáról van itt szó, mint *A burzsoázia diszkrét bája* emlékeztet jelenetében, az evés azonban itt sem tartozik a nyíltan, közösen végezhető tevékenységek közé. A tabuk rendszerének átalakítása esetében azonban, ahogy általában a társadalmi berendezkedés tekintetében is, jóval kisebb

mértékben érvényesül az a törlő funkció, amely például az emlékezés akadályát képezte: a társadalmi színtereken kevésbé radikálisan érvényesül a felülíró újrahasonosítás alapelve.

A törlés és az újrahasonosítás azonban, ami a katasztrófához, illetve az apokaliptikus előtti világhoz való viszonyukat illeti, ezzel együtt is mint a *Plopban* jelenlévő kultúra meghatározó funkciói vannak jelen. Mert bár a társadalmi berendezkedés és a nyelvhasználat tekintetében a fentiek értelmében a nullpont hatása nem érvényesül teljes mértékben, ez a regény világának hermetikusságát korántsem befolyásolja, innen, belülről nézve ugyanis nem érvényesül ez a csupán az olvasók számára hozzáférhető és talán megkerülhetetlen retrospektív irányultság. Pinedo regénye ilyen értelemben – és persze többek között az említett posztapokaliptikus regényekkel való összehasonlításban – radikális kísérlet, amelyet szuggesztív nyelvének egyszerűsége és deklaratív szenvtelensége, az emlékezés lehetetlenségének kivételes erejű érvényesítése, a történet önmagába visszatérő körkörössége és az újrahasonosítás technikájának embert és eszközt érintő következetessége által vizsgéthez kíméletlen mániákussággal. (*FISZ–Kalligram*)

MEZEI GÁBOR

Narratívába szorulva

RICARDO PIGLIA: *AZ ELTŰNT VÁROS*, FORD. KERTES GÁBOR

Az argentin író regénye Kertes Gábor fordításában, a FISZ Horizontok sorozatának 13. köteteként, a Kalligram Kiadó gondozásában látott napvilágot. Az *Éjjeli vadászat* után ez Piglia második magyarra fordított regénye, és amint Cselik Ágnes utószavából és a könyvesboltok kirakatából megtudhatjuk, nem egyedül képviseli hazánkban generációját, kortársa volt például az egyre nagyobb népszerűségnek örvendő Bolañónak is. Ez Piglia második magyarra fordított regénye az *Éjjeli vadászat* (*Blanco nocturno*) után. Jelen regény eredeti változata 2003-ban *La ciudad ausente* címen jelent meg, ami szó szerint 'hiányzó város'-t jelent, tehát a jelen-nem-levés tényén van a hangsúly, nem pedig a valaha volt jelenvalóságon. A felhős, naplementés külső borító könnyedebb nyári olvasmányt ígér, ám az első és a hátsó belső borítón is megjelenő drótkerítéssel szegélyezett, végtelenségbe vezető út már közelebb viszi az olvasókat a regény valódi hangulatához.

A cselekmény egy meg nem nevezett argentin nagyvárosban játszódik, Juan Domingo Perón, népszerű argentin elnök halála után. A szereplők politikai tartalmú beszélgetései arra engednek következtetni, hogy a regénytér a peróni Argentína inherens folytatása – olyan reálisnak tetsző városi helyek is feltűnnek, mint a Parlament vagy a Retiro-pályaudvar, azonban többnyire disztópikus terekkel és viszonyokkal találkozunk. A Perón-házaspár fenntartotta rend és a legendák szerint népközpontú vezetése után egy támpontok nélküli káosz uralkodik el az országon. A történet hagyományos krimiként indul, kétes alakok, egy oknyomozó újságíró, rejtélyes telefonhívások, bizonytalan nyomok és mindennek középpont-

jában egy múzeum, sőt a Múzeum, amelyről ekkor még nem sejtjük, hogy nem egyszerűen tárgyakat, hanem történeteket konzerválnak benne. A főhős egy angol felmenőkkel dicsekedő Junior nevű újságíró, a központi „bűnügy” pedig maga a történetmondás, amely ellehetetleníti a diktatúrákra jellemző narratív törlés gesztusát. Mindezt pedig egy mesemondó gép viszi véghez.

A regény alapvetően az elbeszélés és az elbeszéltség kérdéskörét járja körül, mindezt rendkívül reflektív módon. Két feltaláló, Macedonio és Russo létrehozta egy fordítógépet, amely az első betáplált szöveget (Poe *William Wilson*ját) ahe-lyett, hogy lefordította volna, parafrazeálta, és egy *Stephen Stephenson* című szö-veget létrehozva megkezdte különös működését. A masina megtanulta az emberi nyelvet, és különféle történeteket őriz, ír át és hoz létre. Ám annak ellenére, hogy a fülszöveg is kiemeli ezt a szálát, meglehetősen kevészer jut főszerephez a fordí-tógép, bár tény, hogy létrejött és múzeumba zártsága mozgatja a többi szálát. Az általunk olvasott próza szerkezete pedig leképezi a mesélőgép történeteinek nar-ratív struktúráját – különféle kultúrák és narratív szintek szövődnek egymásba, egyetlen központi akarattal, a történetmondás apropójával. A négy nagyobb feje-zetre osztott regény számos rövidebb, beékelte történetet tartalmaz, amelyek látszó-lag nem mozdítják előre a főszálnak tűnő nyomozás eseményeit. A négy fejezet négy eltérő nézőpontból mutatja fel a regény valóságát, ezzel elbizonytalanítva a narrátor perspektíváját és személyét. A kisebb történetek főként *A Múzeum* feje-zetben kerülnek elő, és metaleptikus váltások során kibontakozva tárják fel szá-munkra a múzeum szerkezetét – a sztorikat panoptikumszerű szobák látványa in-dítja el, ahol az előbbieket jellegzetes jeleneteit láthatjuk kimerevítve. Az elbeszélé-sek, miként a múzeumi terek, egymásból bomlanak ki, mi pedig a múzeumot bejá-ró Junior testéből mint enyészpontból érzékeljük mindezt. Az *Egy asszony* és az *Első szerelem* történeteket például a következő mondat határolja: „A hátsó falon egy tükör volt, benne pedig az első szerelem története.” (60.) Több elbeszélésben is megjelenik az emberi hang és beszéd szerepe és ereje, így *A láthatatlan gaucsó* egyúttal hallhatatlan is, *A kislány* főhőse pedig egy beszélni nem tudó gyermek, akit apja egyetlen elbeszélés újramesélésével tanít meg az emberi szóra – beszédta-nulását Piglia egy fordított Seherezádé történetéhez hasonlítja.

Míg első ízben a mesélőgép egy veszélyesnek, de legalábbis elzárandónak ítélt masinaként, a történetek generálójaként és raktározójaként tűnik fel, egy váratla-nul belépő új gondolat már egyik készítőjének, a tragikusan fiatalon elhunyt fele-ségének lelkét hordozó gépezet lesz – ezzel mintegy enyhítve a kiborg disztópiát, ám növelve a mágikus realizmus érzetét. A múzeummal párhuzamosan és szoros kapcsolatban feltűnik egy pszichiátria (a Klinika), ahol a népesség nagy részét, egyúttal a történetek szereplőit zárták. Itt találkozunk egy bolond nővel, Elenával, aki a következőt állítja: „Meghaltam, ő pedig beépített ide, gép vagyok.” A hús-vér testben levés ugyan ellentmond állításának, a fikció egy másik szintjén ugyanak-kor elbizonytalanítja a megszólalók és elbeszélők mindenkori státuszát. Elena, or-vosai szerint, egy egyszerű családanya, aki a Nemzeti Levéltárban dolgozik, tehát történeteket és adatokat őriz és rendszerez, miként a mesélőgép is teszi.

A múzeum és a pszichiátria kettőse mellé lép be a *Gépmadarak* fejezet, *A szí-ge*t alfejezetében egy elszigetelt tér és közössége története, ahol jelölt és jelölő

viszonya folyamatos bizonytalanságban lappang, ugyanis nyelvük mintegy magától időről időre lecserélődik (különbéle indo-európai nyelvek és a magyar változnak egy nyomonkövethetetlen ciklikusság szerint). Egyetlen textus változatlan a szigeten, James Joyce *Finnegan's Wake*-je, amely szent könyvként, a társadalom dinamikáját meghatározó alapszöveggé uralja az ott lakók életét. „Sokan azt hiszik, hogy a *Finnegans* temetési szertartási könyv, és a sziget vallását megalapozó szöveggé tanulmányozzák.” (168.) Támpontjuk tehát egy olyan próza, amely a maga eluzív álomelbeszélésével leképezi a sziget valóságának minőségét. A mesélőgép az egyetlen, amely összeköti a sziget különleges univerzumát a másik két térrel, a fikció ezen szintjén a női hangon beszélő gépet egy hajótörött építette meg, hogy megtörje öt éves magányának szótlanágát. „Úgy programozta a gépet, hogy nőként válaszoljon, és az összes általa ismert nyelven beszélt hozzá.” (165.)

A rendkívül intelligensen kibontott krimiszerű szál mellett megjelenik egy filozofikus vonal is, több ponton is visszaköszön a tudós–politikus–író világalakító hármasa. Például Macedonio Fernández esetében, aki a fikció szerint feltaláló tudós, ám a valóságban Piglia egy írói idolja, ezt a kettősséget húzza alá, hogy a mérnök egy ponton szöveges kísérletekbe kezd (117.). A dél-amerikai író az európai irodalomban is otthonosan mozog, legfőbb inspirálója Dante, aki kapcsán megidézi egy apokrif verziót is, miszerint „Vergilius létrehozta Beatrice élő változatát Dantének, aki a költemény végén találkozik az emberkéz alkotta nővel” (196.). Az itáliai költő elhunyt kedveséért megtett kalandos utazása kerül párhuzamba a feleségét a mesélőgépbe átmentett tudós törekvésével. „Ebben az esetben a mű volt az automata, melynek segítségével Dante visszakaphatta az örök nőt” (196.). Ezzel a párhuzammal Piglia felidéz a szeretett nő halhatatlanságáért folytatott küzdelem toposzát, és Macedonio mesélőgépét olyan kísérletek mellé rendeli, mint Orpheusz pokolra szállása.

A magyar olvasó több ponton megörülhet, hiszen a magyar nyelv is és a magyar történelem is megjelenik a regényben – Russo (a tévesen orosznak aposztrofált kelet-európai) feltehetően 1956-os magyar kivándorló, a regény elején egy epizód erejéig felbukkan Malamud László, aki bár nagy tudású professzor, nem tudja magát spanyolul kifejezni (17.), és, amint láttuk, a sziget nyelvei közt is felbukkan anyanyelvünk. Izgalmas tehát egy ilyen mélyen a nyelviségbe ágyazott szöveget fordításban olvasni. Kertes azonban nemcsak nyelvileg, de atmoszférájában is képes közvetíteni az eredeti regényt a magyar közönségnek. Gördülékeny, egyenletes színvonalú, magyarul is jól működő szöveg, amely az argentin mű narratív töréseit is érzékenyen adja vissza. (*Kalligram–FISZ*)

MOSZA DIÁNA

Amikor még majdnem minden lehetne

JENEI GYULA: *MINDIG MÁS. AZ EMLÉKEZET VERSEI*

Érdekes felvetés, mely szerint ha egy több mint 65 millió fényév távolságban élő földönkívüli teleszkóppal a Földet kémlelné, akkor még látná a dinoszauruszokat. Az emberiségnek nyoma sem lenne, és akkor talán még *majdnem minden lehetne*. Egy ehhez hasonló nézőponttal kísérletezik új kötetében Jenei Gyula, csak éppen nem 65 millió, hanem 40 fényévnnyire önmagától: „akkor még olyannak képzelem / a jövőt, amilyen sosem lesz. de hogy nem lesz / olyan, negyven év múlva már nem zavar – lassan / megszokom magam.” (*Zongora*, 97.).

Jenei Gyula neve ismerősen csenghet a kortárs költészetet kedvelők számára, hiszen az 1980-as évek végétől publikál, 1990-ben jelent meg első kötete, így a 2018-as *Mindig más* című versfüzér már sorban a tizenharmadik könyve. A lírai nosztalgikus visszaemlékezések műve ez, emlékezik a gyermekkorra, az udvarra, a rádióra, a kertre, a bicskára, a családra, az iskolaudvar örök nyarára, az amerikai csoki ízére, a felnőttek világára, az első filmre és mindenre, ami egy gyereknek fontos, és ami meghatározza egy ember múltját és jelenét egyaránt. Ennek következtében pedig olyan kényes témákat jár körül, mint a halál, a szegény vagy a szülőkhöz fűződő kapcsolat. A versek lírai alanyának nézőpontja dominál: visszareved a múltba, az egyszer volt világba, a gyermekkorba, amikor még majdnem minden lehetne, de már elrendeltetett. Viszont az sem elképzelhetetlen, hogy „csak egy elképzelt élet néhány lehetséges / képkockája ez az egész?” (*Óvoda*, 12.).

A kötet egyik legizgalmasabb kérdése, hogy hogyan jelenik meg az emlékezetben az idő, hogyan lehet ábrázolni a személyes múltat, a gyermekkort. Ennek érdekében a prózához közelítő szabadversek egyfajta emlékezetfolyamként váltják egymást, és bár a költő hangja halk, igenis sokatmondó, egészen tömör, sűrű és tiszta líraiságot képvisel. Nem egyszerű költői feladatot vállal magára Jenei, művészien kívánja kifejezni az időt, oly módon, hogy a múltat jövőként ábrázolja, olyan jövőként, amely *még nem rendeltetett el* (ennek érdekében változik a feltételes és kijelentő mód, amiként az idősíkok is): „s akkor kezdenék el szédülni / igazán, amikor pár méterre, az utca túloldalán / észrevenném a házat, ahol tizenhét éves koromig / lakni fogok, s ha kinézek majd az ablakából, pont / – ahol állnék – arra a sarokra látok.” (*Ahol állnék*, 7.) A teljes ciklus a lírai beszélő gyermekkoráról tudósít, a '60-as, '70-es évek vidéki Magyarországról, ahol tyúkszaros az udvar, amely körülménynek gyermekként nem is tulajdonított jelentőséget, felnőttként viszont a hiány tapasztalata kapcsolódik hozzá: „arról meg fogalmam sem lesz, / hogy a hiányhoz, amely bennem kapirgál, a tyúkoknak / van-e bármi köze.” (*Tyúkszaros*, 33.)

Evidens, hogy a gyermekkorunk az az életszakasz, amely leginkább meghatározza a mivoltunkat, ekkor alakul ki a világképünk, s ezzel együtt vágyaink és félelmeink is. Annyira képlékeny időszak, hogy szinte bármi meghatározó jelentőségűvé válhat belőle, ezért később elég egy illat, egy jelentéktelennek tűnő tárgy ahhoz, hogy egy gyerekkori emlékkép villanjon be, és repítsen vissza évtizedekre.

Ezekből és ezekhez hasonló apró és mégis meghatározó emlékeket kiváltó motívumokból épül fel a kötet, érzékeltetve az emlékezés egyébként is bonyolult és összetett folyamatát. Egy és ugyanazon átélt esemény időről időre teljesen másként élhet bennünk, *mindig másként*. Jenei bizonyos pillanatokot merevít ki, életképet tár olvasói elé. Az emlékező folyamatát talán a *Várákozás* című versében fogalmazza meg a legérzékletesebben: „az is lehet, hogy kint / apró szemekben hullani kezdene a hó, de az is, hogy / csak a karácsony lesz fehér. vagy az sem. / akkor még majdnem minden lehetne. még nem lenne /megírva az idő.” (*Várákozás*, 28)

Tehát a költő művészetében központi szerepet kap az idő, annak múlása és megfoghatatlansága, azt a pillanatot kívánja tetten érni, ahol még képlékeny a jövő. Ahogyan emlékeit közvetíti verseiben, az szoros párhuzamot mutat a prousti emlékezés alapvetésével, mivel Proustnál sem időrendben tűnik elő az élet az idő távlatából (az időn kívül pedig az emlékeket kiváltó motívumok jelenléte is hasonló). Ahogy *Az eltűnt idő nyomában* is az emlékezésre épít, elhagyva a kronológiai sorrendet, úgy Jeneinél is részben a tudatos, részben az akaratlan emlékezés során bukkannak fel emlékképei. Talán a legérzékletesebb metaforája az időre az, amikor a szétszakadt szövehez hasonlítja: „az első / hosszúgatya nélküli tavaszi napokon érzem majd / a mámorító bizsergést, de aztán mindig megszokom, / s új telek, új hosszúgatyak kellene, hogy azoktól / megszabadulva szabad legyek újra, amíg az idő / lassan elérő szöveze szétszakad – összevarrhatatlanul.” (*Hosszúgatya*, 30.)

Tulajdonképpen kiszolgáltatott helyzetként nevezi meg az emlékezést, hiszen változtatni nem lehet a megtörtént eseményeken, hiába foltozgatná az idő szövegtét, csak játszani tud a gondolattal, hogy lehetett volna másként. Az, hogy jövőként tekint a múltra, nem más, mint egyfajta játék az idővel, s a kiszolgáltatottság egyfajta megkerülése – a múltat olyan elképzelt valósággá alakítja, ahol a jövő még képlékeny: „bizonyos lehetőségek viszont / bezáródnak – ám ha elfelejték egy történetet, s csak / a tehetetlenség és a kiszolgáltatottság megalázó ragacsa / marad, akkor is újra- és újrajátszhatom mindig / másként [...] / átírhatom az emlékeimet, de / a valóság, amely elkísér majd eddig a versig, / ugyanaz marad?” (*Bicska*, 70–71.) A versekben tetten érhető az idő könnyörtelensége: a múlt idillinek tűnő képe mára már inkább szorongatóvá vált, a gyermekkori fotó alapján megidézett szülők emléke is fájdalmas valósággá lesz, hiszen a fényképen szereplő gyerek felnőtt, a szülők pedig már nem élnek: „egy másik képen például / a kerítés előtt áll majd apám és anyám – középen boldog / gyerekarcom. anyám karján ülök. még szépek leszünk: / a család, amelybe születek; még szüleimet sem / kezdik ki túlságosan a hétköznapok. akkor még / nem kezdi ki őket az öregség, a rák.” (*Fényképek*, 10.)

Igen érzelmes alanyi költészetről van szó, ezért a költői beszédmód őszintesége adja elsősorban a versek erejét. A minimalista, gördülékeny, letisztult versszövegek nosztalgikus hangnemben szólalnak meg. Az idillikus gyermekkor ellenpontja a múltba visszatekintő, illúzióit és szüleit elvesztett felnőtt, aki bár tudja, milyen jövő vár a múltbeli kisfiúra, azért reménykedik abban, hogy az megváltoztatható. A kötet negyvennyolc verse tekinthető változatoknak egy témára, megfigyelhető bennük valamiféle ismétlődés, hiszen a lírai szubjektum versről versre ugyanarra a tárgykorre reflektál, ennek ellenére korántsem válik unalmassá egyetlen költői kijelentése sem.

Jenei Gyula verseit általában találó gondolatokkal zárja, ezért érdemes odafi-gyelni az utolsó sorokra. Bár a lírai beszélő rendszerint filozófiai mélységekbe me-rül a versek végén, ezek nem válnak sommás vagy erőltetett megállapításokká. Ahogyan a zárlatok, úgy a kötet utolsó verse is figyelemreméltó, a könyv végki-csengése hitelesen ad számot olvasójának a felnőttkori magányról, reményvesz-tettségről: „egyedül leszek, mint isten vagy a fákon az a néhány, / fejét forgató, egyébként merev madárteremtmény; / és egyedül járom az erdőt, és az avar szúr / és áztat, és számolom a nap forgását az égen, / és a madarak elijednek, messzi szállnak. és csak / az isten gubbaszt valamelyik nyárfa tetejében.” (106–107.) A szöveg hely József Attila ismert költeményével is párbeszédet létesít: „Az ember végül homokos, / szomorú, vizes síkra ér” (*Reménytelenül*).

A *Mindig más* verseit Jenei Gyula olyan bravúrosan komponálta meg, hogy a szükszavúsága – csak annyit közöl, amennyi szükséges – távlatos lesz, további mélységeket tár föl. A kötet a kortárs magyar költészet fontos darabjaként a vallo-másos-émlékező lírai paradigmát gazdagítja. Bár az emlékezés és az idő témája, tudjuk, korántsem érintetlen terület, mégis sajátos megközelítésből nyúl hozzá a költő akkor, amikor egy lehetséges jövőként ábrázolja a múltat. A könyv nagyszerűsége abban rejlik, hogy olyan, akár egy elképzelt családi fotóalbum: a versek társaként fényképek is állhatnának, mivel azok egy-egy meghatározó pillanatot ragadnak ki az egyszervolt időből. A kötet olvasása után az olvasó is kedvet kap, hogy kicsit a tilosban járjon, és fényképekre jelen életétől szemlélje azt a múltat, amely még csak lesz, ami lehet, hogy mindig más. (*Tiszatáj*)

FAZEKAS ANDREA

Azok a „finom, porhanyós mezsgyék”

BÁN ZSÓFIA: *LEHET LÉLEGEZNI!*

„Hol húzódik a *még* és a *már* közti határ finom, porhanyós mezsgyéje?” – teszi fel a kérdést Bán Zsófia legutóbb megjelent novelláskötetének nyitódarabja. A metaforika sejteni enged, hogy ezek a határok sérülékenyek, könnyen átrendeződnek vagy éppen el is tűnnek, így szinte észrevétlenül jutunk át rajtuk. A rövidebb-hosz-szabb lélegzetű elbeszélések a bennünket körülvevő, hétköznapi eseményekből felépített világot vizik színre oly módon, hogy közben minduntalan határátlépé-sekre kényszerítenek, próbára téve a befogadás folyamatát. Ennek nehézsége ab-ból fakad, hogy a szövegek nem egy esetben kapcsolódnak képzőművészeti alko-tásokhoz, illetve fotók sorozatához, amelyek a könyv (a szó szoros értelmében vett) határain túlra vezetik az érdeklődőt. (A hivatkozások a kötet végén segítséget nyújtanak a befogadói élmény kiterjesztéséhez, utat nyitva a különféle alkotói te-vékenységek „párbeszéde” felé.) Képzőművészet és irodalom diskurzusa ismerő-sen hat a szerző korábbi írói és kutatói munkásságából egyaránt, ahogyan azt a tudományos, esszé- és elbeszélésköteteinek sora is mutatja.

A 2018-as könyv borítóképe és a *Lehet lélegezni!* című novella egyaránt Eperje-si Ágnes installációját (*D. 365 napja*) idézi meg. Az írás alapjául szolgáló, fotókból,

szobrászati anyagból és videóból álló kiállított anyag a közönség számára már nem hozzáférhető, habár egy internetes riportban a művész beszámol az alkotás létrejöttének motivációjáról, folyamatáról, s értelmezi, magyarázza is azt. Ebből tudható, munkáját egy személyes (autista) ismerőse mindennapos nyugtató tevékenysége, a szappanformázás inspirálta. Eperjesi a kivájt szappandarabok helyreállítására betonnal tesz kísérletet – két olyan anyaggal dolgozik tehát, amelyek eredendően taszítják egymást. Az életvalóságbeli tapasztalat művészi absztrakciója így hívja fel a figyelmet az idegenségre, a másság megértésének-megértetésének fontosságára (is). Ez a szándék válik egyúttal az írás alkalmává is, s az elbeszélés világa újabb perspektívát ad a témának: együttérzéssel mutatja be a vidéki Magyarország hétköznapijait, az egzisztenciális, illetve a testi-lelki kiszolgáltatottság különféle stációit. A könyv autista kisfiúja balesetet szenved, a kórházban a röntgenfelvétel készítéséhez pedig vissza kell tartania a levegőt – a lélegzet-visszafojtás ez esetben a „minden rendben” megnyugtató tapasztalatát alapozza meg. A figyelmes szemlélő előtt pedig ismerős látvány tárul fel a szavak segítségével: „[...] szanaszét röpültek a babaszappanok. [...] kettő sáros lett a pocsoljától” (84.). Az interpretációk határait átlépve az olvasó egyszerre válik részesévé a vizuális művészetnek és a szövegnek, egyidejűleg bolyongva a novella és a hétköznapi használati tárgyakból felépített kiállítóterem világában.

Mindazonáltal az egyes szövegek alkalmiságukon túlmutatva önmagukban is olvasható egységet képeznek, a határátlépés egyéb variációinak teret adva. Egy ízben a képpel illusztrált (vagy épp általa tagolt) elbeszélés témája a lélek vágyódása, amelyet a test korlátai tesznek végzetszerűvé: a Repülő Szabó történetében (*Szinte jó*) a régi görögök mitikus világa íródik újra, de már a modern polgári nagyváros terében és idejében megörökítve. A fényképekről ránk tekintő, furcsa öltözetű férfi látványára a szöveg ad magyarázatot. A fotós által megörökített pillanatot ebben a narratívában elhelyezve a bekövetkező halált merevíti ki: a remény, a találmány és a kísérletező kedvű ejtőernyős végzetét sejteti. Az írás a továbbiakban a helyettesítés gesztusával mutatja be a repülés általi elvágyódás hétköznapi groteszk formáját. A szabó párizsi tragédiájával párhuzamosan ugyanis kibontakozik egy másik repüléstörténet is: egy, a társadalom periferiájára szorult vasúti alkalmazott szerelmi csalódásában kis híján leugrik a magasból, de aztán meggondolja magát. Az elbeszélő rezignált belenyugvással rögzíti mindennapjaink kisszerűségét: „[Néha már-már nem is igaz. / Néha már-már, de.]” (107.)

Szavak és képek „beszéltetésének”, helyettesítő sorozatának reprezentánsa a kötet utolsó novellája (*Hotel de l'univers*) is, amelyben egy irodalomtudós „olvasása” egy vitatott Rimbaud-portré jeleit. Mindeközben a szöveg időbeli előre- és visszautalásai során a kimondott és elhallgatott életeseményekből párhuzamosan rajzolódik ki a kutatónő életének, anyai és szakmai szerepeinek válsága. A megteremtett Rimbaud-narratíva és a saját élettörténet az elbeszélés során egészítik ki, illetve értelmezik át egymást, megnyitva a határokat tér és idő koordinátái előtt. Az elbeszéléstechnika egy-egy motívum kiragadása és azok sorozatos kontextusáthelyezései révén teremti meg a kapcsolatot elmúlt és jelen, élet és halál, alkotás és elnémulás, továbbá a földrajzi tér különböző pontjai (Franciaország, Magyarország, Afrika) között. „Noha az ő teste az, ami nyomot hagy, már nélküle múlik az idő” –

s a nyomokat kutató főhős és az ő történetét követő olvasó együttesen bolyonganak, immár a lét egzisztenciális kérdéseinek útvesztőiben.

Gyakori, hogy a jelentés a kimondás és némaság határán, vagy épp az elhallgatás által képződik meg, de az értelmezés a befogadó feladata: neki kell egymás mellé illesztenie a puzzle-szerű történetelemek darabjait. A határok sok esetben időbeliek: a múlt sérelmei a jelenben is korlátokat emelnek, ilyen például a születésnap tortakóstolót visszautasító szomszéd néni: „Ételet nem fogadok el senkitől. A gyerek is, az anya is biztatóan néznek rá. Most akkor az Anci néninek menni fog. A láger után megfogadtam, hogy soha, senkitől.” (*Torta*, 51.) Másszor a földrajzi határok átlépése, az utazás alapozhatja meg a másikkal való együttérzés, a közösségteremtés szándékát (*Mint a fák, A Voyager-aranylemez*). Akad példa mesei igazságtételre is, igaz, ez a földi létből téren és időn kívülre, a mítoszok világába emeli a szereplőit (*Az elvackolódás módjai*).

A szövegalkotás határhelyezeteit tárja elénk a két hommage-elbeszélés, az egyik (*Sárga*) ajánlása szerint García Márqueznek, a másik (*Oroszlánt fürdető férfi*) pedig Esterházy Péternek szól. A dél-amerikai szerző mitikus történeteit olvasva az énelbeszélő saját életének terét, illetve idejét teszi végtelenné, szó szerint és metaforikus értelemben véve is menedéket keresve, találva az irodalom világában. Az Esterházy-hommage is a menekülést állítja középpontba, de egész más irányt szab a lehetőségeknek a történetmondás szintjén, éppen hogy megfosztva azt a megnyugtató otthonosság képzetétől. *A szív segédigéiből* átemelt részlet Bán Zsófia elbeszélői világában a megjelölt alkotótárs írásmódjára emlékeztet, de oly módon teszi ezt, hogy tökéletesen illik a kötet más darabjainak sorába. A bohóc- és művészlét toposzát úgy értelmezi át a szöveg, hogy felfüggeszti a klasszikus értelemben vett történetyszerűséget, a kiragadott főbb motívumok, események variációi pedig inkább „road movie”-ra emlékeztetnek, s nem véletlenül. Az elbeszélés egy ízben utalást tesz a *Volt egyszer egy vadnyugat* című filmre, nem említi viszont Jean-Luc Godard 1965-ös *Bolond Pierrot*-ját (*Pierrot le fou*), ám a jeleneteivel nyilvánvalóan megidézi azt. A hangnem- és műfajbéli kavargásban a figyelmes olvasó a már Esterházy által is citátumként használt szépirodalmi idézetekre, filmklasszikusokra, de popslágernyomokra is bukkanhat: „Daddy cool, csak Pepe nem cool”. (32.) Az hommage esetében megkerülhetetlenül ismétlődnek az apaság, a fiúság, az árvaság, a futball, s nem utolsósorban a nő tematikus-motivikus variációi, példázva egyúttal a szövegek közti határok lezárhatatlan voltát is. A csattanószerű zárlat utolsó szavai is az elbeszélés végtelenségét hangsúlyozzák: „csönd, égbolt, csillag”. (37.) (Mindazonáltal a novella nem csupán Esterházy Péter, de egy másik alkotó előtt is tiszteleg: a hivatkozás szerint Szűcs Attila hasonló című, 2011-es festményére íródott.)

Mégis, a kötet szövegeinek nyelvezete kevésbé hat művésztől, inkább az élőszóbeli használatot idézi, megfeleltetve a közlésmódot a mindennapos élethelyzeteknek. A szereplők gondolatait gyakran szabad függő beszéd közvetíti, megkerülve ezáltal a „mindentudó” narrátori szerepkört. Az elbeszélés kedvelt módja a tragikus szituációhoz nem illő, tárgyilagos, szenttelen hangvétel. Éppen ezért kelt meghökkenítő hatást az írások végére helyezett csattanó, amelyet nem csupán egyegy váratlan történetbeli fordulat, de a hangnemek, műfajok keveredése éppígy

eredményezhet. A *Victoria's secret* című elbeszélés jól példázza a szövegalakítás jellegzetes eljárásait. A címadás egyrészt az ismert fehérneműmárkát idézi, amelynek termékeit viselni státusszimbólumnak számít – a kifutón és a hétköznapi életben egyaránt. Másfelől a cím Viktóriára, a Svájcban dolgozó, mellnagyobbító műtétre kényszerített prostituáltra utal, hisz a történet az ő kevésbé csillogó életét s titkait meséli el. A szöveg a női sors küzdelmeit (feleség vs. prostituált, anya vs. gyerek, gyereknevelés vs. gyerekről való kényszerű lemondás, a női test szépsége vs. annak mulandósága) és a bulvárlapokban címlapra kerülő kifutói világ groteszk el-lentétét, vagy ha úgy olvassuk, éppen hogy a hasonlóságait emeli ki. A korábbi név- és címadást a lezárás értelmezi újra: a műtét előtt rettegő Viktória az elbeszélés végére gyermeki örömmel nézi modellszép testét a kórházban, eleget téve a nevében rejlő ígéretnek.

A kétes győzelmet azonban nem csupán a történetmesélés szintjén mutatja meg az elbeszélő: a gondolati-érzelmi világ megalkotásának mikéntjére, illetőleg a nyelv keresésének folyamatára explicit módon kérdez rá: „[m]iként áll össze egy nyelv rendje, milyen a mélyszerkezete, a lélegzete, milyen rétegek, szavak rakódnak egymásra, s milyen sorrendben. Mi az, amit érdemes előbb megtanulni, s mi az, ami ráér.” (53.) A kötet ennek a kutatómunkának a kísérleti állomásain vezet végig, de Bán Zsófia legutóbb összegyűjtött, hosszabb-rövidebb történeteit nem csupán a kimondás vágya és a nyelv keresésének gesztusa fűzi egybe. Sokféleségük ellenére is összeköti őket még valami: az érzékeny látásmód, a kitalált, az el-esettek, a megalázottak és megszorítottak iránti részvét érzékeltetése. A kötet-kompozíció szoros kapcsolatban áll a borító látványvilágával: a szövegek egymás-utánisága a kiállított szappanok sorozatára emlékeztet, hiszen irodalom és képző-művészet egyaránt sokféle, színes formában, a szabályosság lehetetlen voltában mutatják fel az immáron helyrehozhatatlan hiányt. Az alkotói attitűd önprezentá-ciójaként is értelmezhető az egyik szereplő felismerése: „amire szándékosan nem gondolsz, az van, ami nincs jelen, mert megölték vagy te magad pusztítottad el, az hiányzik, *to kill a snake is to have a snake.*” (14.)

Mindennek hatására hol szaporább, hol lassúbb levegővételek kísérik az olvasást, de mindahányan a lélegzet és lélek eredendő egységét, egymástól elválaszt-hatatlan mivoltát hangsúlyozzák. Arra azért ne számítsanak, hogy föllélegezni is le-het, ha már becsukták a könyvet. (*Magvető*)

KÁRI VIKTÓRIA

Kópészeletes szendvicsek és legendák

VASS NORBERT: *INDIÁNCSERESZNYE*

Volt néhány VHS-kazettánk, amelyeken a *Disney* mesedélután néhány tévéről felvett része volt. Amikor később visszanéztem az egyiket, nem értettem, miért hiányzik a *Kacsmesék* fele, végül nyugtáztam, hogy biztos a szalag vagy a felvétel hibája. Évek múlva tudtam meg, miért. Érdekes, hogy az eredeti félbeszakítás nem hagyott nyomot bennem.

Nem mi döntjük el, hogy mi az, ami meghatározó emlékként él bennünk. Nagyobb részt befolyásolni sem tudjuk, olykor egészen aprónak tűnő dolgok kísérik minket végig. Persze az, hogy mit definiálunk aprósággként, szubjektív, ahogy az idő érzékelése is. A gyermekkori tapasztalatokat olykor hatványozottabban éljük meg, hiszen az első élmények vésődnek a legvehemensebben belénk. Az *Indiáncseresznye*ben a regénnyé formálódó történetmozaikok válogatás nélkül idéznek fel hétköznapiak tetsző emlékeket, amelyek valójában egy generáció láttelelei.

A szöveg nyelvileg is igazodik egy gyermek elbeszélő narrációjához, amelyben nem csupán a valóságnak megélt, hanem a képzelte tapasztalatok is kiemelt szerepet kapnak. „Le volt az ötvenhatban a főellenség neve is írva általában, meg az még, hogy melyik cég jelentette meg a játékot, és két-három kép is volt belőle, amik meg is mozdultak szinte, és jobb illata volt a papírnak is, mint az Olvasókönyvünknek.” (22.) A könyv egyik legfontosabb tényezője és érdekessége a gyermeki képzelőerő és fantázia hatalma, amely több írásban is kiemelt jelentőséggel bír (*Honvéd; Hátra, le, kisütés*). Az E/1. személyű megszólaló életkora ugyan pontosan nem derül ki, de az egymást követő, időbeli szálak szorosan nem követő egységekből világossá válik, hogy alsós diákokról van szó, akiknek a játék még egészen mást jelentett, mint ahogy azt ma sokan definiálnák. Az *Indiáncseresznye* egyik legnagyobb erénye pedig az, hogy nem moralizáló módon teszi meg az időbeli utazást.

A mű másik, nyelvezetet is meghatározó jellemzője és szervezőeleme tehát a visszaidézés. Ezt a folyamatot még megfoghatóbbá teszi az egész szöveget átható függő beszéd. Vass Norbert kötetének nyelvhasználata lírai, sokszor találkozhatunk benne hasonlatokkal, amelyek egyszerre teszik árnyaltabbá a leírást, ugyanakkor mintegy kiemelik és mögöttes jelentéssel látják el a leírtakat. „Kacsázott a kelő nap a vízen, mint a pingpongasztalon valami nagy trükkklabda, és hiába tudtuk, hogy sárgát látunk majd utána még tíz percig legalább, még akkor is, ha csukva van a szemünk, nem nagyon lehetett nem belenézni.” (37.) Ezen túl a szójátékok is képszerűbbé teszik az elbeszéléseket, s ezek egyben humorforrást is jelentenek. Egy tolvaj lefülelésének kalandját leíró részben olvasható „Megbeszélünk, hogy nem beszélünk.” (83.) mondat jó példa erre. A tájnyelvi kifejezések (pl. *sültes sapka*) és egyéni szóalkotások is árnyalják a történeteket és erősítik valóságosságukat. A „hülyegyerek” kifejezés például ironikus jelentésével önmagában jellemzi az elbeszélő egy társát, és az ezt követő leírás a befogadóban a szó olvasása után megfogalmazódott előítéletet erősíti tovább.

A novellisztikus fejezetek közös jellemzője, hogy hétköznapi dolgok kapcsolódnak popkulturális alkotásokhoz. Például a *Kék Szimó* című rész a 90-es évek egyik legtipikusabb tévéfilmes szereplőjének, Steven Seagalnak a harcát mutatja be egy nindzsával, s ezt párhuzamba állítja az iskolai menzán történt szerencsétlen főzelékes esettel. „Néztük egymást a Ferikével, mint amikor egyszer a Szegediéknél videóztunk, és a lejátszó bekapta a szalagot, és ott ragadt valahogy a képernyőn a haragos szemű Steven Seagal meg az a betoijt nindzsa, akire azért volt a Seagal mérges, mert ellopta a kedvenc dobócsillagját.” (63.) Az idő kimerevítése és az ellenfelek rövid, de érzékletes jellemzése, szembekerülésének mozzanata köti össze a két esetet. A tévében látottak és a valóságban megtörténtek érzelmi tartalmi egymásnak szolgálnak mintául, így a lejegyzett ebédlős eset a narrátor világában egy valós harc jeleneteként elevenedik meg.

A televízióban, filmekben megjelenített tartalmak tehát folytonosan felbukkanak Vass Norbert történeteiben, mintegy háttérinformációként, hasonlító tényezőként. Olyan ikonikussá vált alkotások, mint a *Terminátor*, a *Csillagok háborúja*, a *Reszkessetek, betörők!*, a *Columbo*, a *Tom és Jerry*, de a bevezetésben megemlített Disney-mesék is ide tartoznak. Ez utóbbiaknak – ahogy a könyv soraiban is olvasható – minden gyerek tudta a dalszövegét és a dallamát. A másik meghatározó audiovizuális hatást az MTV-ben megjelenő rapperek klipjei jelentették, amelyek mintaként is szolgáltak bizonyos attitűdök felvételéhez.

Szintén fontos leletek a regényben azok a tárgyi dolgok, amelyek csupán már említésükkel is felidéző jelleggel bírnak. Sőt olykor egy-egy kultikus tárgy akár önálló entitásként jelenik meg. „Megnéztem a tisztaságát is, meg kifordítottam az egész tornazsákot az öltöző közepén, és kérdezgettem mindenkit, hogy látták-e esetleg, de hát fogalma se volt senkinek arról, hogy hol méri most az időt a Casióm.” (73.) Az olyan iskolai és köznapis tárgyak, mint a tisztasági csomag vagy a biológiai album – amit feltűnés nélkül lehetett lapozgatni az óra unalmasabb perceiben –, esetleg a Samsung-futásos póló mind meghatározó ereklyéi egy magunk mögött hagyott évtizednek.

A tipikus alkotásokon és tárgyakon túl az *Indiáncseresznye* emléket állít azoknak az embereknek, akiket mindannyian fel tudnánk idézni a saját életünkéből. Legyen szó egy olyan tanárról, edzőről, uszodai dolgozóról, szülőről – felnőttről –, aki személyiségével, tettével, segítségével, elesettségével valami maradandó emléket hagyott. Emellett persze az iskolatársak azok, akik igazán meghatározóak a történetek alakulásában. „Veszélyes egy gyerek volt a Ferike. A Szép Adrinak kólas nyállal köpte le múltkor a kötött kardigánját, és azt jelentette ez, hogy tetszik neki az Adri.” (61–62.) A barátok és a nem barátok kategóriája statikusnak és állandónak tűnik, ugyanakkor a regény több történetén keresztül megláthatjuk, hogy mikor és hogyan változnak ezek a kapcsolatok. Barátságok születéséről és végéről, a családásokról olvashatunk lezáratlan és mégis egész történetmozaikokat, amelyek befolyásolják egy ember életét, függetlenül az életkorától.

Mindegyik fejezet tartalmaz elemeket, amelyeken a befogadó merengve elmosolyodhat, ugyanakkor – akár már a következő mondatban – találhat olyan momentumot, amely elkészeríti. Ezeket az érzéseket hatványozottabbá teszi, hogy az elbeszélő egy alsós gyermek világvépi tárja élénk, így azok az olvasók, akik eset-

leg ugyanúgy ettek uborkás szendvicset és ittak mellé 7Upot, túlcukrozott teát vagy gyümölcsízű szörpöt, könnyed vagy éppen keserédes nosztalgiával gondolkozhatnak el a párhuzamokon és az élettörténeteken.

Az adott pillanatban nagynak tetsző, de később átértelmezett kiábrándulások és a sorsokra ható tragédiák egymással váltakozva, ugyanolyan súllyal jelennek meg, amelynek oka szintén az ábrázolt gyermeklétben keresendő. A *Boojaka* című rész önmagában egy zenei láttelep a '90-es évek rádiós, magnókazettás, playbackkel harkizós világából. „Lehajoltak a Tesco feliratú szatyrokhoz mind a hárman, közben meg a szöveg, az ment tovább, mintha nem is belőlük jönne.” (109.) A kisvárosi Tesco-avatón fellépő Happy Ganget váró barát csalódásán keresztül egy rendszerváltás utáni, a globalizációs gazdaságot és kultúrát éppen csak megtapasztaló társadalom pillanatképét láthatjuk meg.

A hétköznapi események mögött lappangó tragédiák azok, amelyek az *Indiáncseresznyét* olyan regénnyé teszik, amely egy kiskamasz első pillanatait mutatja meg a felnőtté válás felé vezető úton. „Jaj, a Zajrák, tényleg, szegény. Olyan csuszákat ütött, hogy elpattant a fűig a labda az udvaron, meg a háta mögül is tudott szerválni, vagy tollszárral, csak elcsapta a Zajrák Tibit egy kisbusz múlt nyáron, amikor a Kőrösön egykerekkezett, ahol a tizenhármas fordul, és nem lehetett tudni azóta, a Tibivel mi van.” (115–116.) A nem régen még velük pingpongozó társ egyik napról a másikra való elvesztésére való ráébredés, illetve a regény fejezeteinek nyitottsága miatti bizonytalanság már egy másik, következményekkel teli életszakaszba vezet át lassan az elbeszélőt – és az olvasót is.

Az indiáncseresznye egy íz, mely számtalan egymásba gyűrűdző eseményt, érzést idéz fel. A kerékpáros versenyek, a Casióval mért rekordok, az iskolai menza megpróbáltatásai ugyanúgy egy közös emlékezet részei, mint azok a tömegkommunikáció által szolgáltatott tartalmak, amelyek egy évtized gyermekeinek jelentették a délutánok elfoglaltságát. Az *Indiáncseresznye* pedig egy könyv, amely visszavezet minket azokba a bizonyos '90-es évekbe. (*Fiatal Írók Szövetsége*)

SOMOSKÓI BEÁTA

Megérteni az élő, megérteni a hagyományt

„ÖRÖK VÉGET ÉS ÖRÖK KEZDETET”. TANULMÁNYOK SZABÓ LŐRINC RŐL;
SZERK. KABDEBÓ LÓRÁNT, KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN, L. VARGA PÉTER ÉS
PALKÓ GÁBOR

Noha a Petőfi Irodalmi Múzeumban 2017. október 5-én és 6-án megtartott Szabó Lőrinc-tanácskozásnak nem volt célja a szerző életművének paradigmaváltó szerepét még hangsúlyosabbá tenni, mégis akképpen összegezhető a konferencia eredményei, hogy tulajdonképpen Szabó Lőrinc a hazai későmodern líra katalizátora, még akkor is, ha ez a szerep csupán József Attila költészetén keresztül képes

megmutatkozni. Amint arra a József Attila-értelmezés igencsak ellentétes iskolái külön-külön is rámutattak, József Attila szívesen dolgozta át kortársai szövegeit. Tverdota György egy régebbi írása József Attila költészetének Kassák Lajos számozott verseivel való kapcsolatát mutatja ki, Lőrincz Csongor egyik korai tanulmánya Babits Mihályéval, Kabdebó Lóránt és Kulcsár Szabó Ernő pedig Szabó Lőrincével. Az említett konferencián – melynek előadásait a recenzeált kötetben olvashatja az érdeklődő – többször is szóba került, hogy Szabó Lőrinc némileg előbb talál rá azokra a poétikai „truvájokra”, amelyekből igazából csak József Attila költészete generál paradigmát. Ilyen például a *Lidérc* sokat idézett zárata („mert rejtve ragyogsz bennem, mint a tűz / mely feketén alszik a szénben”) és a *Bőr alatt halovány árnyék* nyitánya („Egy átlátszó oroszán él fekete falak között”) közötti kapcsolat. Annak ellenére, hogy inkább az utóbbit idézzük, mégiscsak a *Lidérc* az egyik legkorábbi példája a későmodern költészetnek, hiszen ekkortól kezd olyan mediálisan fordíthatatlan tapasztalatokat létrehozni a költészet, amelyeket semmilyen másik médium sem képes megteremteni. Kulcsár Szabó itt olvasható tanulmánya további kapcsolatokat is kimutat, például *A belső végtelenben* és az *Óda* letagadhatatlan hasonlóságára világít rá (81.), vagy a *Májusi éjszaka* és a *Hazám* felütésére. (83.)

A kötetet Kabdebó Lórántnak a Szabó Lőrinc-i életmű korszakolási lehetőségét tárgyaló tanulmánya nyitja. Kabdebó újragondolja azt a korábbi álláspontját, amely szerint két szakaszra („dialogikus paradigma” és „spirituális életmeditáció”) osztható az életmű. A tanulmány szerzője jelen esetben viszont egy sokkal kevésbé merev korszakolást javasol. Véleménye szerint a kései Szabó Lőrincnél is megtalálható az összes jellemző, ami a pályakezdő költőnél is jelen volt, de ide sorolható még az a Szabó Lőrinc-re végig jellemző eljárás, hogy bizonyos világirodalomból ismert alkotóktól ellesett fogásokat először saját költészetébe épít be, majd később fordítóként tér vissza az adott műhöz. (25.)

A gyűjtemény előszavának szerzői arra hívják fel a figyelmet, hogy a kötet első blokkjában leginkább olyan írások olvashatók, amelyek az embernek az élő természetéhez (Kulcsár Szabó Ernő), az állathoz (Nagy Csilla) vagy a növényhez (Kulcsár-Szabó Zoltán, Pataky Adrienn) való kapcsolatát tárgyalják. Kulcsár Szabó Ernő tanulmánya azt mutatja meg, hogy Szabó Lőrinc költészete az érzékelés közvettségének belátása okán újragondolja az embernek az organikus természetéhez fűződő viszonyát, és ebbe az életvilágba történő belehelyezkedés lesz az, amely az ember önmegértését eloldja a szubjektivitás premisszáitól. Ebből a nézőpontból akár az is lehetséges, hogy József Attila költészetének azok az eljárásai, amelyek az érzékelés szétszerelésével (távoli látvány és taktilitás egymás mellé helyezésével, például: „Ritkás erdő alatt a langy tó”, *Ritkás erdő alatt*) távolítják el az észlelést a humán indexálhatóságtól, korántsem valami technikai tapasztalatból vonatkoztatja el a vers, hanem inkább az élővilágban feloldódó individuuméból. Nagy Csilla dolgozatának első egysége viszont rámutat arra is, hogy a mechanikus-organikus szembenállás sem olyan éles Szabó Lőrincnél, gondoljunk csak *A belső végtelenben* vagy a *Semmiért egészen* jól ismert soraira.

Kulcsár-Szabó Zoltán tanulmánya ezt a gondolatot elemzi behatóbban a *Szamártóvis* című vers apropóján úgy, hogy megmutatja, miként is járja át egymást a

fentebbi oppozíció két eleme, és miként nem választhatók el ezek a tényezők az élet és a halál szintén nem statikus elgondolásától, hiszen a *Szamártövis* címszereplője tulajdonképpen egy olyan élőhalottnak is nevezhető organizmus, amely sokban hasonlít a holtában is az életről tanúságot tevő egér csontvázához (*Egy egér halálára*, 116.). Pataky Adrienn a fa–ember-kölcsönviszonyt vizsgálja dolgozatában, amely kimondatlanul is kapcsolatot teremt a Kulcsár-Szabó Zoltánéval, hiszen elemzése megmutatja, hogy a lombtalan fák annyiban idézik meg az életet, amennyiben az emberi/állati csontváz.

Balogh Gergő a még napjainkban is éles vitákat generálni képes *Semmiért egészen* című költeményt elemzi. A dolgozat bevezetőjében arról győzi meg az olvasóját, hogy lehetetlen biopoétikáról beszélni a 20. századi biopolitika számításba vétele nélkül. A *Semmiért egészen* más kortárs szövegekkel ellentétben (Kosztolányi [*Hattyú kutyám...*] vagy Karinthy *Tomája*) úgy tűnik, nem annyira felfüggeszteni akarja az antropológiai differenciát, hanem inkább megcseréli a különböző szembenállásokhoz kapcsolható értékítéleteket. Engem mostanában az érdekel, hogy miként viszonyul a történeti avantgárd ehhez a kérdéshez. Míg Kassák Lajos számozott költeményeiben az emberi testbe gépek implantálódnak, addig a *MA* folyóirat hasábjain megjelenő Reiter Róbert költészetében gépek helyett állati testrészek. Mindazonáltal kérdés persze, hogy különbséget tehetünk-e Reiter költészetében az állat és a gép között, hiszen mindenkor a hasznosság dominál Reiter állati esetében. Visszatérve a Balogh által tárgyalt költeményre, a nyelv kontrollálhatatlan tételező ereje a parancsokat osztó én ellen fordul – érvel Balogh –, és attól a szuverenitástól fosztja meg, amelyet kívívni igyekszik. Balogh tanulmányához hasonlóan Gorove Eszter *Vezér*-elemzésében is hangsúlyos szerephez jut a politikum. Ebben az esetben azonban maga a vezér tételeződik olyan gépezetként, amelynek tulajdonképpen az alattvalók az egyes alkatrészei. Gorove utal arra is, hogy a vezér monológiának nyelvi-retorikai működése tulajdonképpen egy költői szerepminta működésével, egészen pontosan a klasszikus modern költővel állíthatók párhuzamba.

Ahogy Kulcsár-Szabó Zoltán, Nagy Csilla és Balogh Gergő, úgy Smid Róbert tanulmányának is egyik központi témája az emberi test és a technika viszonya. Smid Szabó Lőrincnek egy keveset hivatkozott és a recepció által talán méltatlanul leértékelt kötetében vizsgálja ezt, az 1938-ban megjelent *Harc az ünnepért* címűben. A dolgozat egyik csúcspontja a *Rádiózene a szobában* finom, szövegközeli elemzése, melyben a tanulmány szerzője többek között a költemény hangtani és tematikus síkja közötti viszonyra is kitér. Az élet témájához lazábban-szorosabban kötődő dolgozatok sorát Buda Attiláé zárja, aki Szabó Lőrinc kései költeményeiben elemzi az évszakok és a lírai én kedélyállapotának összefüggéseit.

Horváth Kornélia és Mezei Gábor tanulmányai is kitüntetett figyelmet szentelnek a költemények mediális aspektusainak. Míg Horváth verstani szempontokat is figyelembe véve elemzi *Az Egy álmaiban* például a rímeket, nem megfeledkezve a jelentés és hangzás megszüntethetetlen összjátékáról, addig Mezei a verssorok elrendeződésének vizualitását is játékba hozza. Mezei dolgozata azt vizsgálja, hogy miként is számolódik fel a későmodern költészetben a rögzített, emberi nézőponthoz rendelhető perspektíva. Először Szabó Lőrinc *Tücsökzenéjéből* hoz példákat

az említett jelenségre, majd Oravecz Imre *Egy földterület növénytakarójának változása* című kötetéből. Jelen esetben József Attila élt előbb a humán indexálhatóságú perspektíva megszüntetésével. Nemcsak a Mezei által is említett *Téli éjszaka* bizonyos soraira gondolhatunk, hanem olyan kevésbé ismert versekre is, mint például a már említett *Ritkás erdő alatt*.

Ezután egy olyan blokk következik a kötetben, amely Szabó Lőrinc műfordításait tárgyalja. Barna László írása A *Werther szerelme és halála* Szabó költészetére gyakorolt hatásával foglalkozik. A szerző konkrét szöveghelyek felmutatása mellett párhuzamként mutatja fel a dialogikusságot, amely Werther belső monológjában és a magyar költő verseiben is köztudottan jelen van. Szávai János Szabó Lőrinc Verlaine-fordításait tárgyalja részletesen. Nemcsak a kortársak fordításait vagy a francia nyelvű műveket veti össze, hanem Szabó Lőrinc különböző átdolgozásait is. Szávai figyelmet szentel annak is, hogy a Verlaine-nél igencsak központi hangsúlyosság, illetve a francia szerző furcsa rímei miként jelennek meg a magyar költő fordításaiban. Szávai Dorottya hasonló szempontok szerint közelít Szabó Lőrinc és Baudelaire költészetének viszonyához. A tanulmány szerzője poétikai párhuzamokkal és Szabó Lőrinc önkomentárjai segítségével is alátámasztja, hogy Baudelaire volt az egyik legnagyobb hatású katalizátora Szabó költészetének. Részletesebb elemzést olvashatunk *A dög* című költemény és Szabó Lőrinc idevonatkozó versei (*Semmiért egészen, Káprázat-ciklus*) közötti kapcsolatról. Szele Bálint dolgozata Szabó Shakespeare-fordításait méltatja, hiszen a költő teremtette meg azt a paradigmát, amelyben a legeredményesebb, nemrégiben készült fordítások (Nádasdy Ádám, Kállay Géza, Varró Dániel) követték őt. Szele bőségesen idéz a kortárs kritikákból, amelyek leggyakrabban a bátor szóválasztás miatt illetik bírálattal a szóban forgó fordításokat. A tanulmány szerzője szerint az élő nyelv használata Shakespeare szövegeinek is jellemzője, és éppen ez az, ami jól használhatóvá teszi Szabó Lőrinc átültetéseit.

Várad-Szitha Ábel dolgozata arra a feladatra vállalkozik, hogy a Szabó Lőrinc-recepció eddigi eredményeit el nem törölve hozza kapcsolatba a magyar költő műveit a keleti gondolkodással, pontosabban a buddhizmussal. Várad számos szöveghellyel érvel, megmutatva a kapcsolódási lehetőségeket a kétféle korpusz között. A kapcsolat filológiai is megalapozható, mivel Szabó Lőrinc könyvtárának része volt Schmidt József Buddha életéről szóló munkája, amelyet a költő feltehetőleg olvasott is, hiszen bejegyzések találhatók a példányában.

A kötetet záró két tanulmány némileg társtalan a gyűjteményben. Kemény Aranka filológiai érdekeltségű tanulmánya az átírás problémájára fókuszál Szabó Lőrinc életművében. Kemény azonban nemcsak a költői művekre, illetve a fordításokra koncentrálna, hanem Szabó kevés figyelmet kapó prózai munkáira (kritikák, esszék, tárcák, interjúk stb.) is. Dr. Felszeghi Sára pedig a Szabó Lőrinc-hagyatékban fellelhető orvosi dokumentumokat (EKG-görbe, orvosi igazolások) és az egészségi állapotáról szóló egyéb szövegeket (levelek) elemzi.

Sajnos nem mehetek el szó nélkül amellett, hogy igen sok tördelési és egyéb hiba (fattyúsorok, a kurzívval és a félkövérrel szedés következtetlensége, elválasztási hibák, egybecsúszott szavak, a belső hivatkozások csillagozása stb.) bosszantja az amúgy színvonalas és impozáns kötet olvasóját. De ettől eltekintve bizonyos

vagyok abban, hogy a jövő Szabó Lőrinc-kutatói sokat fogják forgatni a kötetet, hiszen nemcsak a költő alkotásairól, de a 21. század első évtizedeinek irodalomtudományáról is sokat elárulnak a tanulmányok, mivel arról is átfogó képet adnak, hogy miért ennyire fontos számunkra Szabó Lőrinc költészete, és miért éppen így értjük ezeket a műveket. (*Petőfi Irodalmi Múzeum – Prae Kiadó*)

KONKOLY DÁNIEL

Felelős kiadó: IMRE LÁSZLÓ
Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége
Tipográfia: Kass János
Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége
Nyomás: Alföldi Nyomda Zrt., Debrecen
Felelős vezető: György Géza elnök-vezérigazgató
Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 68. Telefon és fax: (52) 412-626 — Postafiók száma: 4001 Debrecen 144. — Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. — Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető közvetlen a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII. ker. Orczy tér 1. tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu — Évi előfizetés 7200 Ft, félévi 3600 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.